BRAVO!
AIO 2001 - ANO 4 - Nº 44 - R$ 8,00 www.bravonline.com.br
ARTES PLÁSTICAS
BIENAL DE SÃO PAULO
VOA BAIXO NA
FESTA DE 50 ANOS
MÚSICA
GUETOS RESISTEM
À VULGARIZAÇÃO
DA CULTURA BLACK
LIVROS
A CONVERSÃO POÉTICA
DE MURILO MENDES
EM NOVAS EDIÇÕES
ANÇA
LOBOLUS,
BALÉ DO
RAZER
CROBÁTICO
A arte à sombra do mal
LENI RIEFENSTAHL, a cineasta maior do nazismo, ressurge em dois livros que situam sua obra em novo plano. Nesta edição, análises, depoimento exclusivo da artista e a seção *Ensaio!* dedicada ao debate sobre estética e moral

MAIO 2001 – NÚMERO 44 http://www.bravonline.com.br

Capa: Leni Riefenstahl, tendo Adolph Hitler ao fundo, durante a filmagem de *Triunfo da Vontade*, documentário sobre o congresso do partido nazista em Nuremberg, em 1934. Nesta pág. e na pág. 6, *Inferno 10*, de Sandro Botticelli

CINEMA

ARTES PLÁSTICAS

MÚSICA

(CONTINUA NA PÁG. 6)

DESTAQUES DE CAPA GIUZEPPE BIZZARRI / DIVULGAÇÃO / CEMM/UFJF / DIVULGAÇÃO

BRAVO!

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 4)

LIVROS

TEATRO E DANÇA

SEÇÕES

BRAVOGRAMA

O melhor da cultura em maio: espetáculos, livros, música, exposições e filmes em destaque nesta edição

FOTOS DIVULGAÇÃO EXCETO DE MOACIR SANTOS: ANTONIO AUGUSTO FONTES

Cada nova edição de BRAVO! renova o prazer da leitura

Lia de Carvalho
via e-mail

Senhora Diretora,

Drummond

A edição de março (**BRAVO!** nº 42) apresentou em sua página 70 uma heresia contra os mandamentos básicos da literatura. Em seu comentário (*Gênio Prosaico*), o analista Reinaldo Azevedo destila seu mau humor desde o título, aproveitando-se da ambigüidade do termo prosaísmo. Inicia seu texto fazendo uma curiosa e defensiva diferenciação entre "autor"e "poeta". Parece-me que nosso corneteiro de plantão esqueceu-se que Drummond, nosso maior poeta, foi um homem do século 20. Assim, sonetos, odes e redondilhas passam a ser conteúdo de livros em gavetas de museus. Condenar o poeta mineiro por não seguir formas pré-estabelecidas é ser anacrônico, incoerente e antiteórico. Há que se concordar com a qualidade de Cecília Meireles, porém sua complexidade filosófica está aquém da de Drummond. Este, por sua grande capacidade literária de poetizar fatos cotidianos, faz-se superior àquela. Nosso desinformado destruidor de mitos continua: "tecnicamente pouco esforçado". Parafrasear Maiakovsky partindo da morte de um leiteiro é ser preguiçoso? "Faltou-lhe labor (...) para atingir a prosa superior: o romance." Drummond, cujos contos são fantásticos, não merecia tal impropriedade.

Sérgio G. C. Bento
São Paulo, SP

O sr. Reinaldo Azevedo espana o esplendor da poesia drummoniana ao firmar sua obra como não mais do que regulamentar. É inegável o talento como também é unânime a indicação do poeta mineiro para maior nome da literatura brasileira de seu tempo. Arriscar-me-ia proferir: de toda a história litero-artística nacional. Não se trata apenas de um homem que lida com uma refinada ironia e uma crítica austera, mas de "um ente comprometido com seu tempo e, como poucos, atento à complexidade da existência humana". Desde sua estréia, Drummond revela novos rumos ao Modernismo poético no Brasil, dádiva que apenas pode ser atribuída a um gênio, dono de obra com fidedigno valor estético.

Carlos André Pinheiro
Solonópole, CE

Espantoso o grau de gratuidade no "texto" do sr. Reinaldo Azevedo. Lembra muito aqueles ataques descuidados num texto bastante descuidado (dispensável até!) de um Schwarz tentando desmontar um poema de Haroldo de Campos. Impressiona não este ou aquele autor ser, de vez em quando, destronado; o lamentável é que isso se dê via minúsculo texto, numa trincheira argumentativa de único fôlego, à custa da velha regra: "falar mal sempre chama a atenção". O melhor é não dizer nada quando o que se tem são argumentos frágeis e tolos. Não se trata de defender Drummond, presença inconteste (mesmo para ser reavaliado como poeta); trata-se de rever o que se pretende com critiquices indefesas. A seriedade dos críticos esforçados agradece.

Alexander J. N. Borges
Vitória, ES

A se considerar a moda de expurgo que assola os críticos desta revista, em breve, a exemplo da proibição pela Igreja Católica da exibição em suas dependências de imagens reverenciadas em cultos africanos, teremos, aqui, um apartheid cultural presidido por Sérgio Augusto de Andrade, tendo Reinaldo Azevedo como seu primeiro-ministro. Temo que, num país deficitário como o nosso, essas críticas obriguem-nos a levantar, às pressas, terreiros análogos aos da macumba, onde a Santíssima Trindade dos Andrade coexista com a presença de Exus na obra de Stanley Kubrick.

Oscar de Lira
São Paulo, SP

Japoneses

O quadro *Para Ler o Japão*, publicado juntamente com o artigo *Sushi High Tech* (**BRAVO!** nº 43, abril de 2001) inclui Kazuo Ishiguro ao lado de Yoshikawa e Tanizaki. Apesar da origem japonesa e do fato de seus dois primeiros livros tratarem de temas nipônicos, Ishiguro é um nome não-inglês do romance de língua inglesa e, portanto, não deve ser considerado uma amostra analítica da literatura japonesa.

Benedito C. Trasferetti
Indaiatuba, SP

Auto-retrato

O texto de Daniel Piza (*Artista no Espelho*, **BRAVO!** nº 42, março de 2001) sobre a exposição *Auto-Retrato: Espelho de Artista* deixa nítida a situação da arte brasileira no momento: um verdadeiro consultório psicanalítico. Artistas jovens e maduros, com raras exceções, se utilizam dos meios da moda para exacerbar seus egos "com exercícios de narcisismo". Fica clara a distinção entre o auto-retrato como identidade revelada e como "identidade" refletida. É preciso olhar com reflexão e não com um olhar refletido para uma época em que o que está em jogo é a perda de identidade.

Luiz Preza
Teresópolis, RJ

Envie as cartas ou e-mails para esta seção indicando nome completo, RG, endereço e telefone. A revista **BRAVO!** *se reserva o direito de, sem alterar o conteúdo, resumir e adaptar os textos publicados nesta seção. As cartas devem ser endereçadas à seção* Gritos de BRAVO!, *rua do Rocio, 220, 9º andar, CEP 04552-000, São Paulo, SP; os e-mails, a gritos@davila.com.br*

EDITOR
Luiz Felipe d'Avila (felipe@davila.com.br)

DIRETORA DE REDAÇÃO
Vera de Sá (vera@davila.com.br)

REDAÇÃO (revbravo@davila.com.br)
Chefe: Josiane Lopes (josiane@davila.com.br). *Editores:* Almir de Freitas (almir@davila.com.br), Michel Laub (michel@davila.com.br), Regina Porto (porto@davila.com.br). *Repórter:* Helio Ponciano (helio@davila.com.br)
Editores-contribuintes: Ana Maria Bahiana (*Los Angeles*), Daniel Piza. *Revisão:* Denise Lotito, Lilian do Amaral Vieira, Marcelo Joazeiro
Produção: Alessandra Bento de Moraes (*secretária*). *Suporte Técnico:* Leonardo R. Albuquerque (leo@davila.com.br)

ARTE (arte@davila.com.br)
Diretora: Noris Lima (noris@davila.com.br). *Editora:* Flávia Castanheira (flavia@davila.com.br)
Therezinha Prado (therezinha@davila.com.br). *Colaboradores:* Marcos Pougy, Ricardo Pizzolli da Fonseca
Produção Gráfica: Wildi Celia Melhem (*chefe*), Domingos Lippi

FOTOGRAFIA (foto@davila.com.br)
Coordenação de Produção: Regina Rossi Alvarez. *Pesquisa:* Valéria Mendonça (*coordenadora*), Fernanda Rocha

BRAVO! ON LINE (http://www.bravonline.com.br)
Webmaster: André Pereira (webmaster@davila.com.br). *Web designers:* Luiz Fernando Bueno Filho (fernando@davila.com.br), Herman Fuchs (fux@davila.com.br)

COLABORADORES (revbravo@davila.com.br)
Adélia Borges, Adriana Braga, Adriana Pavlova, Agnaldo Farias, Aimar Labaki, Alberto Fuguet (*Santiago*), Alcir N. Silva (*Nova York*), André Andrade, Andreas Adriano, Angélica de Moraes, Antônio Augusto Fontes, Argemiro Ferreira, Arrigo Barnabé, Arthur Nestrovski, Artur Xexéo, Aurora Fornoni Bernardini, Barbara Heliodora, Beatriz Albuquerque, Bernardo Carvalho, Bob Wolfenson, Bruno Schultze, Bruno Veiga, Carlos Adriano, Carlos Haag, Carlos Heitor Cony, Carlos Heli de Almeida, Carlos Rennó, Chico Mello, Christian Parente, Cláudia Riccitelli, Claudio Edinger, Cristiano Mascaro, Daniel Mansur, Daniela Rocha (*Paris*), Dante Pignatari, Diógenes Moura, Djalma Cavalcante, Dmitri Ukhov (*Moscou*), Eduardo Graça (*Nova York*), Elisa Byington (*Roma*), Ereida Serrano, Fernando Bueno, Fernando Cocchiarale, Fernando Eichenberg (*Paris*), Fernando Kinas, Fernando Monteiro, Fernando Peixoto, Ferreira Gullar, Flávia Rocha (*Nova York*), Flávia Sekles (*Washington*), Frédéric Pagès (*Paris*), Frederico Morais, Gilberto Mendes, Giuseppe Bizzarri, Guga Stroeter, H-J. Koellreutter, Henk Nieman, Henry I. Sobel, Howard Mandel (*Nova York*), Hugo Estenssoro (*Londres*), Iacov Hillel, Irineu Franco Perpétuo, Ivana Bentes, Jefferson Del Rios, Joaci Pereira Furtado, João Marcello Bôscoli, João Marcos Coelho, João Máximo, João Paulo Farkas, Jorge Coli, José Alberto Nemer, José Antonio Pasta Jr., José Castello, José Galisi Filho (*Hannover*), José Henrique da Cruz, José Miguel Wisnik, José Onofre, José Roberto Teixeira Leite, Julio de Paula, Katia Canton, Lauro Cavalcanti, Lauro Machado Coelho, Leda Tenório da Motta, Lelo Nazário, Léonard Mouti Alabdou (*Paris*), Lorenzo Mammì, Luciano Pires, Luís Augusto Fischer, Luis Fernando Verissimo, Luis S. Krausz, Luiz Antonio de Assis Brasil, Luiz Arthur Nunes, Luiz Camillo Osorio, Luiz Carlos Maciel, Luiz Fernando Ramos, Luiz Fernando Vianna, Luiz Marques, Mabel Böger, Márcio Marciano, Marco Antonio Rodrigues, Marco Frenette, Maria da Paz Trefaut, Mariana Barbosa, Mauro Muszkat, Mauro Trindade, Miguel Pinheiro, Moacir dos Anjos, Moacyr Scliar, Modesto Carone, Ned Sublette (*Nova York*), Nei Duclós, Nelson de Oliveira, Nelson Hoineff, Nirlando Beirão, Olavo de Carvalho, Otavio Frias Filho, Paula Alzugaray, Paulo Fridman, Paulo Martins, Pedro Butcher, Pedro Köhler, Pepe Escobar, Rafael Lain, Rafael Vogt Maia Rosa, Ramiro Zwetsch, Reinaldo Azevedo, Reinaldo Maia, Renata Pallottini, Renato Janine Ribeiro, Ricardo Calil (*Nova York*), Ricardo Racioli, Ricardo Ribenboim, Rico Lins, Rogério Reis, Rubens Fernandes Jr., Samuel Araújo, Sara Facio (*Buenos Aires*), Sérgio Augusto, Sérgio Augusto de Andrade, Sérgio de Carvalho, Sergio Rocha Rodrigues, Silvia Fernandes, Stella Caymmi, Stephan Doitschinoff, Tadeu Chiarelli, Tania Menai (*Nova York*), Teixeira Coelho, Tim Rescala, Tonica Chagas (*Nova York*), Wilson Martins

PROJETO GRÁFICO: Noris Lima

DEPARTAMENTO COMERCIAL
Diretor Comercial: Alfred Bilyk (bilyk@davila.com.br)

PUBLICIDADE (publicidade@davila.com.br)
Executivos de Negócios: Carlos Salazar (carlos@davila.com.br), Luiz Carlos Rossi (rossi@davila.com.br), Mariana Peccinini (mariana@davila.com.br)
Coordenação de Publicidade: Suely Gabrielli

Representantes: Brasília – Espaço Comunicação Integrada e Repr. Ltda. (Charles Marar) – SCS – Edifício Baracat, cj. 1701/6 – CEP 70309-900 – Tel. 0++/61/321-0305 – Fax: 0++/61/323-5395 – e-mail: espacom@persocom.com.br / Paraná – Yahn Representações Comerciais S/C Ltda. – r. Senador Xavier da Silva, 488, cj. 808 – Centro Cívico – CEP 80530-060 – Curitiba – Tel. 0++/41/232-3466 – Fax: 0++/41/232-0737 – e-mail: yahn@b.com.br / Rio de Janeiro – Triunvirato Comunicação Ltda. (Milla de Souza) – r. México, 31 – GR. 1404 – Centro – CEP: 20031-144 – Tel./Fax: 0++/21/533-3121 – Tel. 0++/21/524-2757 – triunvirato@openlink.com.br – Exterior: Japão – Nikkei International (mr. Hiroki Jimbo) – 1-6-6 Uchikanda, Chiyodaku – Tokyo – 101-0047 – Tel. 81 (03) 5259-2689 – Fax: 81 (03) 5259-2679 – e-mail: jimbo@catnet.ne.jp / Suíça – Publicitas (mrs. Hildegard de Medina) – Rue Centrale 15 – CH-1003 – Lausanne – Switzerland – Tel. ++41 (21) 318-8261 – Fax: ++41 (21) 318-8266 – e-mail: hdemedina@publicitas.com

CIRCULAÇÃO (circulacao@davila.com.br)
Luiz Fernandes Silva

ASSINATURAS (assina@davila.com.br) E NÚMEROS ATRASADOS (atrasados@davila.com.br)
Serviço de Atendimento ao Assinante: Andrea Cristina Graceffi, Renata Fernandes – Tel. (DDG): 0800-14-8090 ou 0800-90-8090 – Fax: 0++/11/3046-4604

DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
Diretora de Marketing: Anna Christina Franco (annachris@davila.com.br). *Eventos:* Dora de Sá Moreira Rocha Camargos (dora@davila.com.br). *Coordenação:* Sandra Oliveira e Silva (sandra@davila.com.br). *Serviço de Atendimento ao Leitor:* Ciça Cordeiro (sal@davila.com.br). *Assessoria de Imprensa:* Ciça Cordeiro (cica@davila.com.br)

DEPTO. ADMINISTRATIVO/FINANCEIRO
Diretor: Renato Strobel Junqueira (renato@davila.com.br). *Gerente:* Eliana Barbieri Espósito (eliana@davila.com.br)
Contador: Wilson Tadeu Pinto (wilson@davila.com.br). *Assistentes:* Mary Mayumi Noguchi (mnoguchi@davila.com.br), Nadige Vieira da Silva (nadige@davila.com.br)

EDITORA D'AVILA LTDA.
Diretor-presidente: Luiz Felipe d'Avila. *Secretária:* Ciça Cordeiro (cica@davila.com.br)

PATROCÍNIO:

APOIO INSTITUCIONAL DA PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO – LEI 10.923/90.

BRAVO! (ISSN 1414-980X) é uma publicação mensal da Editora D'Avila Ltda. Rua do Rocio, 220 – 9º andar – Tel. 0++/11/3046-4600 – Fax: 0++/11/3046-4604 (Adm) / 3849-7202 (Redação) – Vila Olímpia – São Paulo, SP, CEP 04552-000 – E-mail: revbravo@davila.com.br – Home Page: www.bravonline.com.br – Redação Rio de Janeiro: av. Marechal Câmara, 160 – sala 924 – Tels. 0++/21/524-1004/524-1047 – Fax: 0++/21/220-1184 – CEP 20020-080. Jornalista responsável: Vera de Sá – MTB 676. Os textos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, a opinião da revista. É proibida a reprodução total ou parcial de textos, fotos e ilustrações, por qualquer meio, sem autorização. Fotolitos e impressão: Takano Editora Gráfica Ltda. – Distribuição exclusiva no Brasil (Bancas): Dinap S.A. Distribuidora Nacional de Publicações. Entrega em Domicílio: Via Rápida

Ulisses amarrado para resistir ao canto das sereias: o encantamento do abismo

A moral da história

O ressurgimento de Leni Riefenstahl, a talentosa diretora dos documentários do partido nazista, atualiza o debate sobre as relações entre criação artística e valores éticos

Leni Riefenstahl chega aos 98 anos no centro do mesmo espaço que ocupa há mais de meio século: o da polêmica. A cineasta de *Triunfo da Vontade*, que registra o congresso do partido nazista em Nuremberg em 1934, e de *Olympia*, que documenta as Olimpíadas realizadas em Berlim em 1936, filmes feitos a convite de Hitler, provoca hoje a discussão sobre a moralidade da recuperação de sua imagem dentro da própria Alemanha. A recepção de seus recentes lançamentos editoriais e exposições de fotos em seu país comprovam que, além de ter se tornado um sucesso comercial, Leni sofreu uma mudança na sua imagem dominante, a de artista talentosa prevalecendo sobre a de cúmplice do horror nazista. São respostas possíveis à mesma questão: a arte está acima do bem e do mal? A produção estética deve ser julgada fora da ética e do contexto ideológico em que foi gerada? Esta discussão ocupa toda a seção *Ensaio!*, que traz textos de Sérgio Augusto de Andrade, Renato Janine Ribeiro, rabino Henry Sobel e Olavo de Carvalho. A análise do "fenômeno Leni" continua nesta edição, com textos analíticos, as respostas exclusivas que a cineasta e fotógrafa enviou por escrito para **BRAVO!** e a entrevista com o historiador de cinema Rainer Rother, autor do mais importante estudo pós-reunificação alemã sobre a obra de Leni e sua função na psique do país. – VERA DE SÁ

QUINTESSÊNCIAS

O perigo da beleza

As obras de Leni têm mais poder do que supomos

Por **Sérgio Augusto de Andrade**

O que torna seu cinema tão perturbador não é a distância entre suas convicções e as nossas; é o fato bem mais traumático e singelo de que sua obra criou um ideal de beleza que não podemos nem negar nem admitir. Além disso, em seus filmes, o que julgamos moralmente impossível acaba se tornando um espetáculo formalmente glorioso. É uma glória alucinada, enfurecida, demente; mas talvez o esplendor possua leis que não podemos controlar com a facilidade que gostaríamos.

Provavelmente por isso, julgar Leni Riefenstahl tem se transformado num de nossos passatempos preferidos; um jogo excitante e mórbido, de fundo quase jurídico, em que brincamos de promotores sofisticados testando os limites – no seu caso, sinistramente confusos – entre a estética, a moral, a ideologia e a história. Julgar é uma mania que parece cada vez mais prazerosa e cada vez mais irresistível; pensar um pouco mais antes de julgar não é um hábito que tenha marcado de forma particularmente significativa a prepotência apressada de nossas tradições.

E Leni Riefenstahl não é um problema de solução fácil. Uma solução, entretanto, só pode ser eficaz quando todos têm em mente com muita clareza quais são, afinal, os termos do problema. Minha impressão é que, com Leni Riefenstahl, para facilitar a solução, sempre tivemos muito cuidado em facilitar sistematicamente todos os aspectos do problema.

A forma dessa estratégia é relativamente simples – e consiste em reduzir seu cinema às dimensões mais prosaicas, embora ainda assim consistentemente épicas, de simples propaganda do nacional-socialismo. Classificar sua obra como propaganda pode comprovar ao mesmo tempo a admirável imparcialidade de nossa avaliação, a integridade de nossas boas intenções, a justeza de nossa posição política e a dignidade de nossa formação intelectual. Denunciar o fascismo não só de seus filmes, mas inclusive de suas fotos de guerreiros nuba – uma das grandes cartadas, como todo mundo sabe, do ensaísmo de Susan Sontag – pode atestar ainda mais não só a concentração moral de nossa atenção como também a versatilidade flexível de nossa astúcia. É evidente que, como propaganda, seu cinema passa a ser imediatamente repulsivo. Mas e se definir como propaganda tudo que fez não fosse só um método razoavelmente elementar de controlar o excesso sempre hipnótico de seu estilo?

Seja como for, é muito mais reconfortante descartarmos seu cinema como propaganda do que tentarmos reconhecer como a beleza pode ser perigosa de formas que jamais tivemos a coragem de suspeitar.

Formas Únicas de Continuidade no Espaço, **de Umberto Boccioni: indiferença à razão na desmesura do elogio à força e à fúria**

Como gênero, *Triunfo da Vontade* e *Olympia* são, a rigor, documentários. Um documentário é a transcrição pessoal de um evento que prioriza exigências mínimas de verossimilhança e literalidade; uma peça de propaganda é uma construção ardilosa que tenta fazer de seu tema, a partir de técnicas clássicas de persuasão, o objeto de um fetiche. É provável que Adolf Hitler seja o fetiche máximo tanto de *Triunfo da Vontade* como de *Olympia* – mas o que se ganha com a constatação de algo que pode não passar de um pressuposto de inútil obviedade? O problema com Leni Riefenstahl, se possível, é ainda mais grave.

Há um espaço que paira por vezes acima, por vezes entre o documento e a propaganda – um espaço primitivo e de inflamável encantamento em que toda imagem deixa de se afirmar como uma simples reprodução e passa a incorporar o estatuto definitivo de um mito. Leni Riefenstahl sempre me pareceu obcecada pela criação de uma forma moderna, rarefeita e pagã de mitologia em que o corpo humano recuperasse a possibilidade de se revelar ao mesmo tempo a mais transitória e a mais permanente de nossas criações. Sua arte expunha certos elementos essenciais a mergulhos vertiginosos na luz, numa revelação quase tangível do que mais a deslumbrava no mundo material: as nuvens, a água, o metal, a pedra, a carne e o músculo. Seu cinema, por isso, só podia admitir o monumental – sempre apresentado a partir da ótica alucinada de uma visionária que nunca se intimidou em fazer da fotogenia uma prova absoluta da essencial ambigüidade de nossa estrutura moral.

O fundamental é que sua ótica não era só indiferente à tolerância; era indiferente à Razão. Trabalhando com uma imaginação determinada por horizontes exclusivamente míticos, Leni Riefenstahl celebrou a desmesura em todas suas manifestações possíveis – seus filmes são elogios histéricos e imorais à geometria, à força, ao vigor físico e à fúria. É a coincidência entre suas hipérboles e o espírito de certos slogans que nos permitiu que atenuássemos um pouco a virulência de sua obra como se fosse só propaganda. O cinema de Leni Riefenstahl, entretanto, parece ter sido criado por um demônio desenfreado e extravagante, que podia se dar ao luxo até de apresentar uma fantasia arrebatada como se fosse a mais clássica das encenações. A combinação desse classicismo com esse arrebatamento continua nos condenando a uma posição extremamente desconfortável. É muito delicado acertarmos as contas com Riefenstahl. Na maioria das vezes, especialmente

porque não sabemos nem por onde começar.

Além disso, se a sensualização da violência, a obsessão com temas que envolvam relações de dominação ou reificação, a embriaguez de um tipo patológico de erotismo baseado em motivos marciais, a sugestão de uma liderança cuja fascinação sobre as massas é absoluta e possessiva e a compulsão por um tipo suspeito de ideal de pureza e perfeição física forem suficientes, por si só, para caracterizarem um temperamento inclinado à difusão fascista – e, portanto, se as formas puderem se prestar com tanta docilidade a uma politização pervertida –, todos os sintomas que fazem de Leni Riefenstahl seu caso máximo transcendem com facilidade sua obra. Identificar tendências veladas em gestos aparentemente alheios ou mesmo contrários à estética fascista pode se tornar outro exercício gratuito de análise – do protonazismo aos contemporâneos, muito mais que um sistema de crimes, o fascismo pode ser visto como um arsenal organizado de alusões, um conjunto de metáforas, ou um recurso de estilo. É tão fácil multiplicar os exemplos: das coreografias de Busby Berkeley ao *Erotica* de Madonna, dos ensaios de George Bataille ao teatro de Genet, do vorticismo de Wyndham Lewis a Yukio Mishima, das fantasias com uniformes de *Tom of Finland* à boa parte do cinema expressionista alemão, das ilustrações de Félicien Rops a *Blue Velvet*, da biografia de Frederico 2 de Ernst Kantorowicz ao *Fantasia* de Walt Disney, de Pauline Réage a Heinrich von Kleist, de *O Porteiro da Noite* à arquitetura déco, do Lawrence de *A Serpente Emplumada* às *Tardes de São Petersburgo* de Joseph de Maistre, de certos mangá a John Milius, do Alan Parker de *Pink Floyd – The Wall* ao erotismo de Pierre Guyotat, da moda de Vivienne Westwood a *Cães de Aluguel*, *Crash* e *Robocop*, das sugestões de narcisismo e couro de Helmut Newton a Sacher-Masoch e, naturalmente, de Richard Wagner e Nietzsche a Sam Peckinpah e Bret Easton Ellis, tudo parece atravessado por maneirismos mais ou menos explícitos da estética fascista.

Os filmes de Leni têm uma glória alucinada, demente, mas talvez o esplendor não seja controlável

O cinema de Leni Riefenstahl atesta à exaustão como a propaganda também pode ser só outro slogan. Seus filmes são muito mais perigosos, muito mais poderosos e muito mais esplêndidos do que podemos supor.

Por isso, pode ser muito cômodo e refinado repetir, com Rilke, que a beleza é o início do terrível. Mas ou temos a coragem de reconhecer que o terrível pode ser uma arma aterradora ou é melhor abrirmos mão, de vez, de qualquer contato com a beleza.

FOTO BRUNO SCHULTZE

ILUMINURAS

O benefício da dúvida

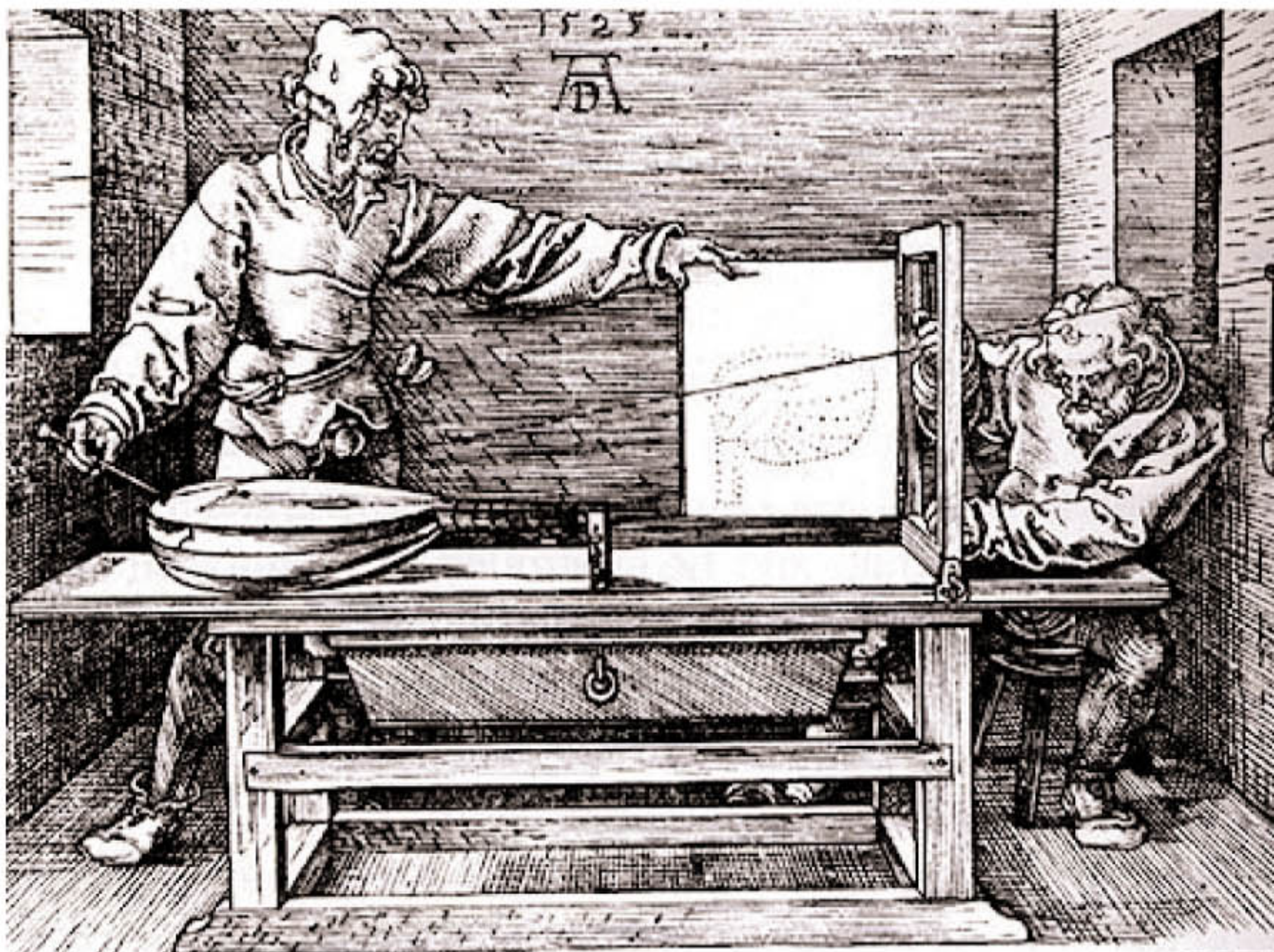
Pode uma obra indecente ter qualidade estética? Pode.

Por **Renato Janine Ribeiro**

Para falar de arte e ética, a pretexto de Leni Riefenstahl, as duas soluções óbvias seriam as seguintes. Poderíamos dizer que ela foi uma boa artista, e lamentar que tenha escolhido o caminho, tão anti-ético, do nazismo. Ou poderíamos revisitar sua obra, achá-la *kitsch*, e atribuir sua insuficiente qualidade estética à sua má ética. É até possível que uma dessas duas opções venha a calhar para Riefenstahl. O problema é que nenhuma delas permite avançar, decentemente, na relação entre arte e ética.

Talvez, então, seja bom começarmos nos inspirando na relação entre ciência e ética. Os cientistas hoje se mostram muito preocupados com questões morais. Por isso, nos laboratórios se multiplicam as comissões de ética, sobretudo para debater experimentos com seres vivos.

E no entanto a ciência tem uma velha tensão com a ética. O avanço do conhecimento exige uma certa amoralidade. Não disse "imoralidade". Imoral é quem age "contra" a moral, como inimigo dela. Desrespeitar o outro, por exemplo, geralmente é imoral. Já "amoral" é quem age sem levar a moral em conta, mas não por hostilidade a ela, e sim, apenas, por ignorá-la. A amoralidade usualmente supõe um outro valor ou critério, que neutraliza o respeito à moral. Jamais

Demonstração de Perspectiva, **de Albrecht Dürer: no conjunto de regras prontas, o risco de terceirizar a moral**

teria sido possível a medicina moderna, com seus avanços, se no fim da Idade Média um grupo de amorais, perseguidos pela Igreja, não tivesse praticado a anatomia em cadáveres — o que, na época, causava horror. É possível que a maior parte das descobertas, inclusive a da América, tenha começado por suscitar repulsa. Só com o tempo elas se sedimentaram, sendo aceitas e mesmo aplaudidas.

Disse que ia me inspirar na ciência, mas na verdade falei mesmo é de precursores, descobridores e inventores. Eles ("amorais") são quem desafiam o senso comum, o consenso de sua época. E isso não só na ciência, mas em todas as atividades em que se busca algo novo. Uma certa amoralidade parece ser condição de toda vanguarda, social, científica — ou artística.

Ora, então há diferença entre as vanguardas artísticas do começo do século 20 e a obra de Leni Riefenstahl? Os futuristas davam vivas à guerra, o que é pelo menos curioso (como podemos querer que logo a "morte" vá viver?). Alguns deles se tornaram fascistas, mas nem por isso deixamos de admirar sua arte. E outros grupos, que terminaram formatando nossa sensibilidade, em seu momento foram tidos por imorais. Essa acusação atingiu a *Olímpia*, de Manet, as *Flores do Mal*, de Baudelaire, *Madame Bovary*, de Flaubert. E, para não pensarmos que isso ocorreu só no quase distante século 19, vejamos mais perto de nós: faz apenas uns 40 anos que a justiça inglesa liberou a publicação do romance *O Amante de Lady Chatterley*, de D. H. Lawrence. Antes disso, os ingleses precisavam ir a Paris para comprar esse livro.

Hoje aceitamos uma franqueza no trato da sexualidade, ou das emoções humanas, que pareceria indecente há algumas dezenas de anos — e que ainda o parece, a mentes mais conservadoras, mas que deixaram de dar o tom na cultura. É claro que há uma diferença entre a libertação da sexualidade e dos sentimentos e a apologia do sofrimento e da injustiça. Uma coisa é proibir propaganda nazista, outra, reprimir o erótico. Mas, para quem freqüenta a filosofia e portanto a dúvida, fica sempre a pergunta: o errado, o mau de hoje não poderá ser o certo, o bom de amanhã?

As Musas Inquietantes, **de Giorgio de Chirico: a criação perturbadora de um metafísico**

Para responder a isso, temos poucas saídas. Uma delas, a mais superficial, é simplesmente assumir a moral de nosso tempo e aplicá-la a todos os casos possíveis. É uma visão tacanha, mas que me sugere um comentário. Em nosso tempo, o valor artístico está ligado, em boa medida, à inovação. Nos séculos 17 e 18, era o contrário: prezava-se a enésima retomada de preceitos já consagrados. Era como se o artista fizesse infindáveis *remakes* da tradição. Mas, desde o Romantismo, a repetição é desdenhada e a criação, a originalidade, exaltadas. Talvez isso explique por que há uma tensão entre arte e ética. Se, para ser boa, a arte tem de se afastar do consagrado, é quase inevitável ela afrontar a moral dominante. Pode afrontá-la no tema da obra, no estilo adotado ou mesmo na vida pessoal do artista — mas uma tensão haverá, pelo menos desde que, no século 19, os valores ético e estético tomaram caminhos distintos.

Uma certa amoralidade parece ser condição de toda vanguarda, social, científica — ou artística

Mas, voltando à primeira saída, apenas assumir o senso comum de nosso tempo é insuficiente para pensar a relação entre arte e ética. Seguir os costumes vigentes não significa que eles sejam os bons. Então, segunda possibilidade: arriscar um critério do que é ético ou não. Sugeri um, que agora desenvolvo. Aquilo que promove a injustiça e o sofrimento não pode ser aprovado. Já o que contribui para a realização humana, inclusive emocional, é positivo.

Evidentemente, essa distinção não resolve cada questão precisa, cada caso particular, e nem deveria fazê-lo. Para curar um doente, o médico precisa às vezes causar-lhe um sofrimento temporário. Para realizar a justiça, algumas injustiças podem ocorrer no varejo. Minha realização pessoal pode custar dor até mesmo a alguns entes queridos. Mas isso não anula a distinção que propus. Na verdade, se ela proporcionasse soluções prontas, aí sim ela seria má. O máximo que podemos ter em matéria ética são princípios remotamente reguladores, que em cada caso concreto exigem muito esforço e causam dúvidas.

Só assim seremos sujeitos morais, que decidam por si mesmos. Porque, de outro modo, tudo o que teremos será uma terceirização da moral. Explico-me. Nossa sociedade adora terceirizar a moral. Isso quer dizer: abrir mão, cada pessoa, do terreno movediço que é o de suas decisões, para encontrar um conjunto pronto de regras do que seria certo ou errado. Esse conjunto pode se chamar Dez Mandamentos, ou Código de Ética, ou Direitos Humanos, ou consultoria a um especialista: mas, sempre que sigo a vontade alheia em vez de decidir por mim mesmo, terceirizo minha vida moral.

É por isso que nenhum critério, nem o que expus nem qualquer outro, pode aspirar a ser absoluto, ou sequer a ser o mais certo. Se não houver uma insegurança nas coisas éticas, correremos o risco de ser totalitários ou, pelo menos, intolerantes com quem discorde de nós.

E mesmo assim continua a pergunta: pode uma obra indecente ter qualidade estética? Pode.

Durante muito tempo, a beleza, o bem e a verdade – os chamados três valores – apareceram como firmes, sólidos, incontestáveis. A arte, a moral e o conhecimento tinham bases seguras. Os filósofos podiam divergir sobre seu conteúdo, mas concordavam que, em algum lugar, estava a segurança sobre o que é bom, belo ou verdadeiro. Desde o fim do século 19, porém, isso foi posto em xeque. Hoje, o que a ética valoriza (o bem), o que a arte ressalta (o estético) e o valor do conhecimento (a verdade) seguem caminhos diferentes e, às vezes, até antagônicos.

Se não houver uma insegurança nas coisas éticas, corre-se o risco de ser totalitário ou intolerante com os discordantes

Mais que isso, o bom, o estético e o verdadeiro deixaram de ser absolutos. Vemos que eles mudam com o tempo. O bem, ao longo dos últimos cem anos, mostrou como suas aparências são enganosas: o que passa por bom muitas vezes causa enormes males. A arte já valorizou o belo, mas desde o final do século 19 ele deixou de ser um critério para os artistas de maior qualidade. E a ciência renunciou a provar a verdade, e se contenta com leis ou conclusões provisórias, que são científicas justamente porque podem ser refutadas.

Mas esse enfraquecimento do caráter absoluto dos valores não quer dizer que eles tenham perdido seu papel, seu sentido – seu valor. Tornaram-se faróis reguladores. Não respeitamos mais tanto a tradição quanto nossos avós, porém ela tem muito a nos ensinar. Mas ensinar não é decretar ou impor. Diante da tradição, sempre resta nossa parcela de responsabilidade, quando tentamos nosso *blend* de ética, de estética e de ciência.

FOTO AE

AS RAZÕES DO TEMPO

A liberdade de criar

Ética e estética devem permanecer separadas

Por Henry I. Sobel

Para o nazismo, "arte" era um conceito restrito às representações plásticas do heroísmo germânico, da pátria alemã, do dever cívico de seus cidadãos e da suposta pureza racial dos arianos. Tudo que não cumprisse essa função não podia ser considerado arte verdadeira, sendo relegado ao lixo como "arte degenerada". Diante de tal "concepção estética", não é de estranhar que Leni Riefenstahl tenha sido a cineasta preferida de Adolf Hitler. Diretora do documentário *Olympia*, um registro ufanista das Olimpíadas de Berlim em 1936 e uma obra-prima de propaganda política, Leni teve seus indiscutíveis méritos artísticos julgados de uma perspectiva ideológica depois da Segunda Guerra e tornou-se *persona non grata* nos meios culturais antifascistas.

Há quem acredite que os artistas são incumbidos de responsabilidade moral para com seus respectivos públicos. Se pretendem produzir algo genuinamente artístico, tem que ser uma arte que aprimore a humanidade, que sustente normas e princípios éticos, não que os destrua. Discordo.

Ética e estética, a meu ver, pertencem a duas categorias distintas e devem permanecer separadas uma da outra. Creio que o artista vende a alma quando cede a pressões e molda sua arte de acordo com as exigências éticas da sociedade. Tal arte deixa de ser a criação de um indivíduo e passa a ser um objeto de desejo da comunidade. Um artista que se curva às convenções sociais está se prostituindo. Isso, sim, é imoral. O conceito de "moralidade na arte" é falacioso. A arte cujo objetivo é convencer o espectador a adotar determinada postura não é mais arte, é propaganda.

Obras de arte não são morais, imorais ou amorais. As pessoas o são. Ademais, a moralidade é uma idéia fluida, mutável, que se altera com o tempo, com a situação e com a mentalidade dos que a abraçam. Se o livro dos Salmos fosse escrito hoje, uma infinidade de judeus seria contra sua inclusão na Bíblia, devido ao seu teor "imoral": o salmista revoltando-se contra Deus e questionando Sua própria existência. A moralidade, assim como a opinião, varia de pessoa para pessoa, de cultura para cultura, de conjuntura para conjuntura. A poligamia, por exemplo, era nos tempos bíblicos uma prática comum e aprovada. Agora, é proscrita pela maioria de povos no mundo. Estamos errados nós ao não aceitá-la hoje ou estavam errados nossos antepassados ao adotá-la ontem? Um outro exemplo da inconstância da moralidade: em nome da Santa Inquisição, a Igreja outrora torturou e executou milhares de inocentes, acreditando piamente que era essa a vontade de Deus. Hoje, o papa pede perdão pelos pecados que a Igreja cometeu naquela época.

Michelangelo foi difamado por muitos dos seus contemporâneos por ter pintado figuras nuas na Capela Sistina. Chegaram até a sugerir que se repintassem o teto e as paredes para esconder tão ultrajantes imagens. Hoje, peregrinos do mundo inteiro vão ao local para admirar a beleza da arte criada por Michelangelo séculos atrás. Muitos dos gênios do passado, seja no campo da arte ou em qualquer outro, foram vistos como malfeitores no seu tempo, porque não sustentaram as normas e princípios éticos então vigentes. O gênio costuma ser alguém que enxerga as coisas de forma diferente, que desafia o modo de pensar corrente e, por isso, é freqüentemente criticado e perseguido. Anos mais tarde, quando a sociedade começa a compreender as idéias introduzidas por aquele "revolucionário", ela ergue estátuas em sua homenagem e passa a chamá-lo de "grande mestre", um "artista de vanguarda", um "gênio à frente do seu tempo".

A moralidade é um código de comportamento que visa conduzir o ser humano aos valores éticos aceitos pela sociedade. A arte é uma imagem seletiva do mundo, baseada nos valores do artista. Aquilo que é importante para o autor, aquilo que lhe parece merecedor do seu dispêndio de tempo e energia, se refletirá no trabalho por ele ou ela criado; a forma como nós reagimos à sua produção artística será um reflexo dos nossos valores. Se vejo um quadro e o considero ofensivo, sigo adiante e não penso mais nele. É possível, entretanto, que outras pessoas o apreciem; então, quem sou eu para dizer se a arte de fulano ou de beltrano deve ser censurada? A liberdade inclui o direito de criar – que traz consigo a possibilidade de que alguém se sinta ofendido por aquilo que foi livremente criado – e também inclui o direito de dizer: "Não gosto disso", "Não me agrada esse tipo de arte". Quando se restringe a liberdade de criação do artista, o passo seguinte é a restrição da nossa liberdade de crítica. Isto não significa que uma galeria não possa se recusar a expor o trabalho de um artista qualquer. Os donos de galerias de arte têm o direito de decidir o que deve ou não ser exibido em seu espaço. Porém, ninguém está apto a dizer o que deve ou não ser criado. Oponho-me a qualquer tentativa de impingir critérios morais a quem quer que seja, principalmente aos artistas.

O artista vende a alma quando cede às pressões e molda sua arte segundo as exigências éticas da sociedade

Na minha opinião, a única verdadeira imoralidade que um artista comete é permitir que sua criatividade seja tolhida pelo julgamento alheio. Pobre do artista que trai sua própria verdade e visão artística; isso eu considero imoral. Se é que se pode falar de moralidade na arte, que seja definida como a ampla e irrestrita liberdade de criar.

Nu Descendo a Escada, **de Duchamp: a imponência do respeito à própria verdade**

O ANTILEVIATÃ

A tensão inevitável

Não há como negar o conflito entre ética e estética

Por **Olavo de Carvalho**

John Duns Scot (c.1266-1308) dizia que a verdade, o bem e a unidade (portanto também a beleza, tradução sensível da unidade) eram no fundo a mesma coisa. Seus contemporâneos chamavam-no o Doutor Sutil, mas com o tempo ele deve ter ficado mais sutil ainda, porque hoje essa fórmula, "*Unum. Verum. Bonum*", se tornou coisa incompreensível e supremamente esquisita para a maioria dos intelectuais. Afinal, a experiência mais geral e constante sob a qual nasceram e cresceram todas as gerações pensantes desde a metade do século 19 foi, precisamente, a daquilo que Max Weber diagnosticou como ruptura entre as esferas de valor: o bem podia ser falso, a beleza podia ser má, e assim por diante. Do satanismo explícito de alguns dos versos mais perfeitos de Baudelaire até a mentira estetizada do cinema nazista e comunista, tudo parecia dar razão a Weber e sugerir que o Doutor Sutil tinha exagerado na sutileza.

Tal foi o sentimento inconfundível que corroeu o otimismo progressista da modernidade e acabou por se consagrar como um dogma da pós-modernidade. Não há valores eternos, muito menos coerência entre eles. John Duns Scot tornou-se estranho e deslocado entre nós como um megatério numa espaçonave.

Há um abismo entre nossos valores morais e o inegável prazer ante a sua destruição artística

No entanto, resta o fato de que, se nada apreendêssemos de comum entre os valores supremos, não poderíamos sequer perceber os conflitos que os separam na experiência real. Acostumados à amoralidade do belo, nada veríamos de chocante no fato de que as apologias cinematográficas de Hitler e Lenin, construídas por Leni Riefenstahl e Serguei Eisenstein, nos induzem a adorar como se fossem arquétipos celestes dois psicopatas assassinos. Ao emergir do sonho, não nos sentiríamos vagamente deprimidos, como na ressaca de um gozo ilícito. E o fato é que nos sentimos exatamente assim sempre que percebemos o abismo entre os valores morais que proclamamos e o inegável prazer que experimentamos ante a sua destruição artística.

No caso de Eisenstein, essa depressão "*post coitum*" é atenuada pelo fato de que a mentira comunista, embora desmoralizada em teoria, ainda está em circulação no mercado dos analgésicos da consciência.

Mas que fazer diante de Leni Riefenstahl? Nenhum floreio dialético, nenhum lobby jornalístico, nenhuma mitologia convencional vem em nosso socorro. Nada, nada pode nos fazer esquecer a brutalidade da ideologia nazista. Não obstante, as imagens de *Triunfo da Vontade* desativam, num instante, nossas precauções morais, e nos arrastam irresistivelmente para uma deleitação que, enquanto dura, não nos parece obscena de maneira alguma. Só quando a tela se apaga e as luzes da sala nos devolvem à pesada tridimensionalidade da vida de todos os dias é que nos ocorre lembrar que também o Maníaco do Parque, no clímax de suas ações homicidas, não sentia estar fazendo mal nenhum...

Nesse instante, o abismo entre o delicioso e o certo se abre diante da nossa consciência como dado da experiência — direto, evidente, inegável.

No entanto, se no fundo de nós algo não resistisse tenazmente a essa evidência, ela não nos doeria. Aceitaríamos a beleza do mal como se fosse a coisa mais natural do mundo. Mas nesse caso a atração mesma que exerce sobre nós o cinema de Eisenstein ou de Leni Riefenstahl seria bastante atenuada. Sem a tensão entre a moral e a estética, a estética perderia muito de seu interesse. Ela seria apenas a manifestação sensível de valores óbvios, dissolvidos num hábito corriqueiro.

Essa tensão, ao que parece, é inextinguível. Tão inextinguível quanto o conflito weberiano do bem e do belo e de ambos com o verdadeiro. O fato mesmo de estarmos discutindo o problema neste número de **BRAVO!** comprova que é um problema. De nada adianta o cinismo pós-moderno tentar anestesiar nossa percepção do conflito, fazendo do abismo entre os valores uma banalidade, um dado inócuo do cotidiano. Podemos até achar essa teoria interessante, discuti-la em círculos universitários, conquistar aplausos escrevendo sobre ela. Mas não podemos viver dela. Não podemos crer nela. Sabemos que ela só vale no ambiente postiço da intelectualidade acadêmica, não na vida real. Pois na vida real ela equivaleria a achar Auschwitz

Abaixo, da esq. para a dir., cenas de *O Encouraçado Potemkin* e de *Outubro*, de Eisenstein: a desativação das precauções morais na vertigem do deleite

e o Gulag coisas irrelevantes, indignas do mínimo espanto. E por essa lógica acabaríamos elegendo o Maníaco do Parque presidente da República.

Não, não podemos abdicar da tensão entre os valores. Vemos que o conflito está aí, mas não o aceitamos. Não o aceitamos, mas não conseguimos sair dele.

Porém, se a tensão é inextinguível, então provavelmente é ela o dado constante por trás do acordo ou desacordo, acidentais e transitórios, entre as esferas de valor. Sim, às vezes a verdade é bela, às vezes é feia; às vezes o belo é bom, às vezes mau. Não conseguimos estabilizar-nos em nenhuma das duas pontas da alternativa, nem reduzi-las a uma terceira fórmula, dialeticamente apaziguadora. Vivemos na tensão entre os extremos: entre a divisão inextinguível e a unidade indispensável. Entre Weber e Duns Scot.

Tentar anestesiar a consciência dessa tensão é eliminar o sentido do conflito e, com ele, os perfis mesmos dos valores conflitantes. É buscar num torpor imbecil o refúgio contra um sofrimento que nos enobrece e vivifica nossa inteligência. Aceitar a tensão entre a unidade e a divisão é a condição essencial para uma vida que mereça o título de "humana".

Mas o humano, se é definido por essa tensão, não tem existência por si e fora dos termos que a balizam. Ser humano é estar entre o sub-humano e o supra-humano, entre a divisão irrecorrível e a unidade inalcançável. Só que, nesse par, os termos

O Pesadelo, **de Heinrich Füssli: o horror sobre a beleza**

não estão no mesmo plano. Sem a unidade, a divisão mesma seria inconcebível, mas a recíproca não é verdadeira. Se o bom, o belo e o verdadeiro não se atraíssem eternamente, não poderiam repelir-se de vez em quando. Mas não precisam repelir-se de vez em quando para atrair-se desde sempre.

Sim, às vezes a verdade é bela, às vezes é feia; às vezes o belo é bom, às vezes mau

A alternativa entre Weber e Duns Scot resolve-se, assim, numa distinção de planos. Weber fala da história, dos fatos que vão e vêm. Scot fala da moldura eterna sem a qual esses fatos não poderiam nem mesmo ser percebidos. Podemos enxergar o conflito histórico do bem, do belo e do verdadeiro porque sabemos que há algo para além da dimensão histórica. História sem meta-história é um buraco na água. Se aderimos ao "historicismo absoluto" do maldito Antonio Gramsci, a percepção mesma do conflito entre as esferas de valores some. Resta apenas uma agitação de piolhos em luta por dinheiro, por sexo, por um cargo público. E aí já não há mais nada de errado com o cinema de Eisenstein e Leni Riefenstahl.

Muitos brincam, hoje, com essa hipótese, mas fazem-no apenas porque sabem que, se ela se realizar, não estarão vivos e conscientes para percebê-la. São apóstolos da extinção, neoniilistas. Por isso, diante da glorificação cinematográfica do mal, o abismo entre moral e estética já não lhes dói na consciência, mas lhes infunde um estranho prazer redobrado. A ruptura definitiva entre os valores, a dissolução no mar do esquecimento, a abolição do conflito "por baixo" é o seu ideal.

"*Non ragionam di lor, ma guarda e passa.*"

Mas há também uma saída "por cima". Está na Bíblia, em Mateus 5:29: "Se o teu olho direito te escandalizar, arranca-o e atira-o para longe de ti". O olho corporal é a visão dos fatos no seu vaivém, em oposição complementar ao "olho do coração" voltado para o essencial e eterno. Portanto, se algum dia a consciência da oposição entre o histórico e o supra-histórico, esticada até o limite, se tornar dolorosa demais, insuportável, superior às suas forças, escolha resolutamente o supra-histórico. Entre Weber e Scot, fique com Scot. Antes ignorar o que se passa do que se tornar eternamente cego para o que não passa. !

Leni Riefenstahl nos anos 20 atuando em *SOS Iceberg*, filme de Arnold Fanck

A INTERPRETAÇÃO DE LENI

Os rótulos aplicados àquela que já foi chamada de "a cineasta de Hitler" deixam claro que não há grandes diferenças entre os que estetizam a política e os que politizam a arte. A análise vem acompanhada de respostas exclusivas da própria artista, que volta à evidência com o recente lançamento de novo livro. Por Hugo Estenssoro

Ex-bailarina, atriz, cineasta, fotógrafa, Leni Riefenstahl, cuja obra foi uma grande influência na linguagem do cinema e na estética publicitária, continua na ativa. Nascida em Berlim em 1902, Leni compareceu pessoalmente ao lançamento de seu *Cinco Vidas*, na recente Feira Internacional do Livro de Frankfurt, onde foi anunciada como "a feminista mais polêmica de todos os tempos". O marketing da editora talvez não tenha previsto o áspero fim da entrevista com a autora: a um jornalista que recolocou questões sobre seu comportamento na Alemanha nazista, Leni respondeu: "Eu poderia te matar". Leni persiste como controvérsia e como personagem pelo inegável talento. Os filmes feitos por encomenda de Hitler — *Triunfo da Vontade* e *Olympia* — são verdadeiros clássicos; sua obra posterior como fotógrafa é notável. O que não impede que ela, que após a guerra foi considerada "simpatizante" do regime por um comitê de desnazificação da Alemanha, continue um objeto de reflexão fluido. A medida imposta no julgamento de Leni é analisada por **Hugo Estenssoro** nas páginas seguintes, que trazem ainda as respostas enviadas pela cineasta alemã a **BRAVO!** e a entrevista com **Rainer Rother**, o historiador que esmiúça a função da imagem de Leni na estruturação ideológica da Alemanha pós-guerra.

Na página oposta, a cineasta orientando a equipe durante as filmagens de *Triunfo da Vontade*, que documentou o congresso do partido nazista em Nuremberg, 1934. Ela teve sob seu comando mais de 150 pessoas, incluindo 57 cinegrafistas

Alguém já disse que a melhor maneira de vencer os adversários é sobreviver-lhes. Passando dos 90 anos, com um mínimo de lucidez e alguma convicção, você passa a ter a última palavra. É assim que nos últimos anos personalidades alemãs infamadas pela própria ignorância ou indiferença para com os crimes da época nazista estão aos poucos sendo recuperadas. Ernst Jünger, cujo culto guerreiro das "tempestades de aço" foi requisitado pelos nazistas, não teve a superior coragem de abandonar a pátria em perigo para assinalar sua oposição. Pagou um preço. Que foi, porém, amplamente compensado pela glória com que se celebraram seus 100 anos de vida em 1995. Mais recentemente, o filósofo Hans-Georg Gadamer – cujos vínculos com Heidegger eram considerados suspeitos – recebeu com um sorriso de incredulidade infantil as aparatosas homenagens com que se celebraram seus 100 anos, com direito a um alentado ensaio de George Steiner no *Times Literary Supplement*. Obviamente, o gênio tem direitos que a história não tem direito de ignorar.

Supostamente, o caso da cineasta Leni Riefenstahl é diferente. Dois elementos a colocam em outra categoria. O primeiro é a amizade pessoal de Riefenstahl com Hitler, e o privilegiado mecenato de que foi objeto. É verdade que ela não foi a "namoradinha de Hitler", como afirmavam certas "memórias" de Eva Braun que se provaram fraudulentas; nem a "garota-propaganda" do nazismo, como disse o maldoso Budd Schulberg em 1946, pois esse papel – como todos os mais importantes do cinema oficial nazista – coube a Zarah Leander; e nem sequer foi membro de pleno direito da "corte" de Hitler, como assinalam os historiadores. Ainda assim, essa amizade é um fato que cheira mal. Mas considerada no contexto histórico (por exemplo: Górki a serviço de Stálin, ou García Márquez a serviço de Fidel Castro), e do notório deslumbramento de artistas e intelectuais por déspotas providenciais, o fato perde importância.

Não é preciso acreditar em Riefenstahl quando ela insiste em repetir, nas entrevistas, que achava Hitler feio e que só teria aceitado ser sua amante se ele tivesse sido ao menos um pouquinho mais sexy. Temos o testemunho contemporâneo, certeiro e sarcástico de Janet Flanner, a lendária correspondente do *New Yorker*, que em um perfil de Hitler escrito em 1935 e publicado em 1936 (em outra revista), confirma atitudes e percepções que, vindas da alemã, parecem pouco confiáveis. Flanner fala da "admiração ingênua do provinciano (Hitler) pelas prima-donas", ao mesmo tempo em que registra que o Führer "não tem amantes". Atribui o fato pouco comum à sua fealdade – "tem um rosto inapropriado para a fama" – e à "insignificância de seus impulsos sexuais". Quanto à ignorância e inocência de Riefenstahl, mesmo se estiver mentindo, ela está em excelente companhia. Uma recente história do nazismo, aclamada como uma das melhores do gênero (*The Third*

De Próprio Punho

A cineasta, em respostas exclusivas, faz um pequeno balanço das mudanças e permanências do século

Leni Riefenstahl, que no final do ano passado lançou o livro *Cinco Vidas* (Taschen, 69 marcos), uma autobiografia visual, respondeu por escrito a algumas perguntas de **BRAVO!**, previamente limitadas, de sua casa em Poecking, nas imediações de Munique. É provável que em breve Riefenstahl se torne personagem de Hollywood: está em andamento um projeto para filmar sua vida, do qual participa Jodie Foster, em associação com a Paramount (José Galisi).

BRAVO!: Quais são as cinco vidas de Leni Riefenstahl?
LENI RIEFENSTAHL: Bailarina, atriz, diretora, fotógrafa e mergulhadora.
O que a sra. considera equívoco na avaliação de sua obra?
Inventam-se coisas que não foram pensadas pela artista.
A sra. já declarou serem a estética e a beleza as orientadoras da sua obra. O que é a beleza para Leni Riefenstahl? Existe um belo puro?
Sim, existe uma beleza pura: harmonia na perfeição.
Quais são os três diretores do século 20 que a sra. mais admira? O que a sra. acha de Hollywood?
Kurosawa, Zhang Yimou e de Sica. Em Hollywood fizeram-se muitas obras-primas.
(**N. da R.:** *Akira Kurosawa (1910-1998), cineasta japonês autor de, entre outros,* Rashomon, Os Sete Samurais, Dersu Uzala, Kagemusha, Ran; *Zhang Yimou (1950), cineasta chinês autor, entre outros, de* Amor e Sedução *e* Lanternas Vermelhas; *Vittorio de Sica (1901-1974), cineasta italiano autor de, entre outros,* Ladrões de Bicicleta, Umberto D, O Jardim dos Finzi Contini).
Como a sra. avalia a linguagem narrativa do documentário moderno?
Medíocre.
Há diferença entre o moderno culto do corpo e o da época em que a sra. rodou *Olympia*?
Não.
A sra. acha que o homem contemporâneo perdeu sua dimensão heróica?
Não, sempre haverá homens que possuem essa dimensão heróica.
Qual é o seu balanço da cultura alemã no século 20?
A cultura alemã tornou-se pobre.
Qual é a sua expectativa sobre o filme com Jodie Foster baseado em sua vida?
O filme terá uma grande qualidade estética.

Vida e Obra

A trajetória da cineasta

1902 – Nasce no dia 22 de agosto, em Berlim, Helene Amalia Bertha Riefenstahl, filha de Alfred Theodor, industrial emergente e Bertha Ida Scherlach, de família de classe média do interior da então Prússia. Três anos depois, nasce seu irmão Heinz.

1917-1919 – Começa a estudar pintura, balé clássico e expressão corporal em casa. Em 1918, faz com sucesso sua primeira apresentação de dança em Berlim. Em 1919, é enviada pelo pai a um pensionato na região de Harz, onde estuda dança, teatro e direção.

1923-1926 – Como dançarina, apresenta-se com êxito em grandes cidades alemãs. Conhece o diretor Arnold Fanck e protagoniza o filme *Der Heilige Berg* (*A Montanha Sagrada*, 1926). Com Fanck, aprende técnicas de iluminação, uso de lentes, filtros e todo o processo de revelação, cópia e edição de filmes e atua em outras obras do diretor. Abandona a dança.

1928-1930 – Encontra-se com outros cineastas, entre eles Abel Gance, G.W. Pabst, Walther Ruttmann e Josef von Sternberg, cujo convite para acompanhá-lo em seu exílio em Hollywood recusa. Prepara seu primeiro filme, *Das Blaue Licht* (*A Luz Azul*), em parceria com Béla Balázs, roteirista e crítico de cinema de origem húngara.

Reich, de Michael Burleigh, Macmillan, Londres, 2001), afirma: "contra todas as provas, Hitler era visto como uma figura relativamente moderada, que continha os excessos dos radicais do partido, erro também cometido por estadistas ocidentais".

Em termos pessoais, a atitude de Riefenstahl pode ser comparada com a de Heinrich Hoffmann, fotógrafo oficial de Hitler. Gisèle Freund, a grande fotógrafa e historiadora (marxista) da fotografia, conta que o grupo Hearst contratou Hoffmann por uma pequena fortuna para fotografar Hitler e os quatro gatos pingados que o seguiam em 1919. Hoffmann não hesita em tornar-se membro do Partido (Riefenstahl nunca o foi) e, uma vez lá, fica amigo e admirador de Hitler, que depois de chegar ao poder lhe dá o monopólio de sua imagem, fazendo-o imensamente rico. Janet Flanner assinala que foi Hoffmann quem convenceu Hitler da importância da câmera e do cinema. Imaginemos então o que uma bela estrela de cinema como Riefenstahl poderia ter obtido de um Hitler apaixonado, mesmo que fosse platonicamente.

O segundo elemento que faz de Leni Riefenstahl um caso especial é o fato de que quatro dos seis filmes que dirigiu foram documentários de propaganda nazista. Riefenstahl nega veementemente a acusação. Num ensaio famoso (*Fascinante Fascismo*, 1974) Susan Sontag prova irrefutavelmente a sua veracidade. Mais uma vez, porém, falta o contexto histórico. Para avaliar as intenções de Riefenstahl, obrigatoriamente distorcidas pela nossa perspectiva *a posteriori* – isto é, agora, depois da guerra hitlerista, depois do Holocausto –, é preciso comparar seus filmes com a produção rigorosamente propagandística do Terceiro Reich, parte dela muito refinada do ponto de vista cinematográfico. Ora, nada de Riefenstahl pode ser comparado nem de longe com a torpeza moral e estética de filmes como *Erbkrank*, ou *Vítimas do Passado*, feitos na mesma época, e que usam entrevistas com loucos e com "cientistas" nazistas para "provar" o vínculo da raça judaica com criminosos, pervertidos ou assassinos, estimulando o ódio racial. Junto desses horrores é razoável acreditar em Riefenstahl quando diz que, nos seus filmes, seu objetivo era apenas "a beleza" (das imagens e suas combinações).

Menos fácil é acreditar que ela foi "forçada" a fazer filmes propagandísticos, exceto na medida em que, fazendo-os, esperava obter financiamento do Estado para o tipo de filme heróico-sentimental que era o seu gênero até então. Mas suspeito, depois de ter assistido a um par desses filmes, que sem seus documentários não nos lembraríamos de Leni Riefenstahl nem para vituperá-la. Como aqueles poetas e romancistas que a posteridade só conhece graças a seu jornalismo ou a sua correspondência, Riefenstahl deve sua glória aos filmes que fez para comprazer Hitler. É isso, acredito, que até certo ponto neutraliza o efeito propagandístico. Vistos sem preconceitos ideológicos, os documentários de Riefenstahl são obviamente exercícios de estilo, "pesquisas" de técnicas, iluminação e ângulos. Riefenstahl usa os recursos e a liberdade formal à sua disposição para ensaiar na prática a última palavra da teoria de vanguarda. O documentário permitiu-lhe usar seus protagonistas – militantes nazistas ou atletas – como "*props (objetos de cena)* escolhidos pelas suas características e inseridos no lugar certo", segundo recomendava Rudolf Arnheim em *O Filme como Arte* (1932), método que Walter Benjamin elogia na obra de Dziga Vertov.

E é aqui que chegamos ao miolo da questão no "caso Riefenstahl". Por que Dziga Vertov, propagandista – propagandista voluntário e para valer – do comunismo (100 milhões de mortos, sem contar guerras), é um "artista engajado", e Leni Riefenstahl, propagandista *malgré-elle* do nazismo (50 a 60 milhões de mortos, contando todos os mortos na guerra, de todas as nacionalidades) é uma mera "propagandista"? Sem esquecer que a importância de Vertov é basicamente teórica, para uma minoria de cineastas politizados. Riefenstahl, no entanto, apesar do fato de que não conseguiria escrever a mais banal página de Vertov, é uma influência constante nos protagonistas do cinema contemporâneo, desde Kubrick até Spielberg. Ou, já na área da fotografia, em que Riefenstahl também conquistou um lugar de relevo três décadas depois do hitlerismo: segundo Susan Sontag, Riefenstahl continua a praticar uma reprovável "estética fascista", apesar de declarar-se "apolítica". Mas o apoli-

Na página oposta, retrato de mulher nuba, tribo do Sudão que Leni conheceu nos anos 60 e revisitou seguidamente, publicando as fotos em livro. Abaixo, cenas de *Olympia*, em que ela tenta fundir o ideal helênico com a imagem do atleta alemão

1931-1932 – Em 1931, funda a Leni Riefenstahl Studio-Film. No ano seguinte, estréia *Das Blaue Licht*. Em fevereiro, impressionada com um discurso de Hitler, escreve-lhe uma carta. Recebe de volta um convite para uma visita. Passa cinco meses filmando esquimós na Groenlândia.

1933 – É convidada por Hitler para filmar o congresso do partido nazista em Nuremberg. Sofre boicote de informações por parte de Goebbels, ministro da propaganda nazista, que, intimidado pelo Führer, dificultará todos seus futuros trabalhos. Apesar de nunca ter sido filiada ao Partido, cai nas graças de Hitler, que a torna sua cineasta "oficial". Com a ajuda de Albert Speer, arquiteto-chefe do regime, faz *Sieg des Glaubens* (*Vitória da Fé*).

1934 – Após as primeiras filmagens de *Tiefland* – exibido somente 20 anos depois –, hesita em fazer um documentário sobre o partido nazista, mas Hitler insiste e lhe garante todo o equipamento, equipe e dinheiro necessários para a filmagem. Leni produz então sua obra-prima, *Triumph des Willens* (*Triunfo da Vontade*).

1935 – Recebe convite para documentar as Olimpíadas de 1936, a serem realizadas em Berlim. Após um lucrativo contrato, funda a Olympia-Film, com seu irmão Heinz e Goebbels como sócios.

1936 – Antes do início das Olimpíadas, em 1º de agosto, viaja para a Grécia a fim de colher dados para o filme *Olympia* e se imbuir do "espírito olímpico".

1937 – Inicia a montagem do material filmado – cerca de 200 horas – de *Olympia*. Goebbels exige o corte das cenas com Jesse Owens, atleta negro americano que venceu várias provas de atletismo. Leni recusa, assim como o pedido francês de retirar a imagem de Hitler do documentário. Recebe em Paris o Grande Prêmio da Exposição Internacional de Artes e Técnicas.

ticismo não lhe é permitido. Thomas Mann, nas suas *Reflexões de um Apolítico* (1918), também queixa-se amargamente da moderna ingerência totalitária que exige a politização de tudo e de todos. Tribunais americanos, franceses e alemães declararam Riefenstahl inocente de atividades políticas, chamando-a de mera "companheira de viagem" do nazismo. Todavia, outra fotógrafa, Tina Modotti, acaba de ingressar no panteão da arte fotográfica com todas as honrarias, sem nenhuma cobrança histórica. Isso apesar de ser uma agente política formada em Moscou e cúmplice de assassinatos políticos no México, incluído o de um de seus amantes.

A essa altura, e com os dados citados, é óbvio que o caso Riefenstahl não é em realidade muito diferente dos outros. Independentemente dos méritos artísticos de Leni Riefenstahl, o que temos é um caso de dois pesos e duas medidas (algo que Susan Sontag reconhece..., antes de usá-los): não importa quão diretamente manchadas de sangue estejam as mãos dos artistas "revolucionários", eles são sempre considerados inocentes, nobres e heróicos; mas os artistas "reacionários", não importa quão limpas de sangue estejam as suas mãos, ou quão indireta ou involuntariamente estiveram vinculados com um governo fascista, são sempre corruptos, vis e culpados. A polêmica político-ideológica que isso levanta é um dos grandes temas do nosso tempo. Mas é necessário ignorá-la nestas páginas, exceto na medida em que ilumina a questão de história estética que artistas como Leni Riefenstahl suscitam: as modernas relações da arte com o mal.

Essas relações, aliás, não são tão novas: lá vão 25 séculos desde que Platão expulsou os poetas (isto é, os artistas) da cidade ideal. Tampouco é novo o enfrentamento de ortodoxias que abominam uma a outra, considerando-se mutuamente satânicas e alvos de justa indignação e repressão. Mas o terrível século 20 foi o cenário do mais inumano enfrentamento de fanatismos da história. É imperativo deixar perfeitamente claro, porém, que esse foi o enfrentamento de duas homicidas minorias radicais que contaram com a participação apenas forçada ou inerte da imensa maioria da humanidade. Fascismo e comunismo já foram derrotados pela história tanto no terreno político como no econômico. Continuam a grassar, porém, no setor cultural. Contudo, é falsa a nítida impressão de que predomina o "pensamento único" da esquerda, que domina os meios de comunicação e a educação: em realidade, o que fica é um pensamento de esquerda "fascistizado", isto é, esvaziado (pelos fatos) de seu conteúdo. Curiosa-

Cena de *Triunfo da Vontade*: documento ou propaganda?

As Técnicas da Manipulação

Como a cineasta criou, menos que documentários, extraordinárias peças de propaganda. Por Nelson Hoineff

Em 1938, Leni Riefenstahl ganhou o Prêmio Mussolini no Festival de Veneza por *Olympia*. Foi o único prêmio em festivais que ganhou na sua vida. *Olympia*, realizado em duas partes — a *Festa dos Povos* e a *Festa da Beleza* - documentava os jogos olímpicos de 1936 na Alemanha, ou o delírio de Hitler pela supremacia dos jovens arianos que desfilavam em Berlim, cujo anticlímax ganharia notoriedade internacional com as vitórias de Jesse Owens. Em *Olympia*, o grande vencedor era evidentemente o regime nazista. Para chegar a isso, Riefenstahl usaria as mesmas técnicas que quatro anos antes a haviam consagrado como a grande marqueteira audiovisual do Terceiro Reich, pela realização de *Triunfo da Vontade*, o célebre documentário sobre o 4º Congresso do Partido Nazista em Nuremberg.

Que técnicas eram essas? Para começar, a técnica da obtenção de recursos. Riefenstahl chegou a Nuremberg com uma equipe de mais de 150 pessoas, incluindo 57 cinegrafistas, 9 dos quais só para tomadas aéreas de um dirigível (D/PN50) e um avião Klemmer de combate. Depois, o controle total da situação. Riefenstahl participou ativamente da arquitetura do rally nazista com o célebre arquiteto Albert Speer; denunciou técnicos e artistas que se recusaram a participar do filme, como o cinegrafista Emil Schunemann; e ganhou espaço para notificar ao próprio Führer qualquer tipo de interferência de que se julgasse vítima, inclusive de Goebbels — o que fez várias vezes.

Riefenstahl conseguiu que Rudolf Hess construísse elevadores capazes de levantar suas câmeras 30 metros acima da multidão de mais de um milhão de pessoas; montou trilhos dos dois lados do campo Zeppelin; e vestiu seus cinegrafistas com uniformes da SA fornecidos por Himmler, de maneira que eles se confundissem com os soldados no meio daquele mar de gente. O próprio Speer concebeu uma delirante iluminação para o evento: uma "catedral de luzes" composta de 130 holofotes anti-aéreos que levantavam os fachos de luz a milhares de metros de altura. Nem Hollywood sonharia com isso.

Em sua famosa biografia de Riefenstahl, Glenn B.Infield descreve seu trabalho de câmera para *Triunfo da Vontade*. "Ela decidia sobre efeitos fundamentais que resultavam em fotogramas desorientados e animados. Filmava pessoas e objetos em situações irreais. Mostrava a parte superior dos prédios e o céu, mas não o solo, para dar o efeito de construções flutuantes. Os seres humanos, ela os filmava de ângulos que os faziam semelhantes a aparições no céu. *Close-ups* das pessoas marchando e das bandeiras, Hitler, seus oficiais, tudo se transformava em matéria bruta para o movimento. Se o objeto estava estático, ela ordenava ao cinegrafista que movesse a câmera".

Movimento é o destino de sua montagem, um primor de manipulação. Leni passava 18 horas por dia tentando transformar as 61 horas que filmou "em algo interessante", como diria mais tarde à BBC. Para que houvesse o movimento pretendido, a ordem dos acontecimentos tinha de ser alterada. "Não me importava a verdade cronológica", dizia Leni. "A arquitetura do filme exigia que eu instintivamente encontrasse um meio unificante de montar, para levar o espectador progressivamente de um ato a outro, de uma impressão a outra."

A cineasta em 1940, dirigindo *Tiefland*

Isso dá consistência aos argumentos de que o filme jamais tenha sido um documentário, mas apenas uma extraordinária peça de propaganda. *Triunfo da Vontade* é um dos mais perigosos filmes de propaganda já realizados. Isso deve-se em larga escala a outra das técnicas utilizadas por Riefenstahl: a da persuasão. O filme foi concebido para demonstrar a unidade do Partido em torno de Hitler, o que não é feito por meio de palavras, mas pelo impacto da imagem. Filmado de baixo, já ensinavam os precursores russos, o tampinha Hitler pode transformar-se num gigante. Riefenstahl apelava para o instinto do homem de se tornar parte de um grande grupo e trabalhar para ele. Sabia que o ser humano é capaz de ser suficientemente burro para estar ali, lhe fornecendo aquela magnífica figuração.

A televisão só chegaria 15 anos depois — mas Riefenstahl recusou as seqüências rodadas por Walther Ruttmann porque a linguagem do cinejornal já não lhe interessava. Em muitos aspectos, *Triunfo da Vontade* antecipa a linguagem do comercial que se tornaria comum muitos anos depois. Aos 98 anos, Riefenstahl só não está rodando comerciais com a mesma técnica que usou aos 32 porque não quer.

1938 – *Olympia* estréia no dia 20 de abril, 49º aniversário de Hitler. Ganha o Prêmio Mussolini no Festival de Veneza. Leni viaja para os Estados Unidos para divulgar a obra e conhece Walt Disney e os diretores King Vidor e Henry Ford.

1939-1944 – Funda a produtora Leni Riefenstahl-Film GmbH. Em 1940, conclui as filmagens de *Tiefland*. Casa-se em 1944 com o oficial do exército alemão Peter Jacob. Pouco depois, visita Hitler pela última vez. Em julho, seu irmão Heinz morre no front russo.

1945-1947 – É presa pelo 7º Exército Americano e levada para o ex-campo de concentração de Dachau, onde se encontram vários nazistas, entre eles o general Göring. Após interrogatório, é "desnazificada" pelos americanos. Em 1947, separa-se do marido. Cai em depressão e é internada pelo exército francês numa clínica psiquiátrica em Freiburg.

1949 – A revista alemã *Revue* acusa Leni de ter usado ciganos de um campo de concentração como figurantes nas filmagens de *Tiefland*. Ela processa a revista por calúnia e ganha o processo. Em julho, um tribunal no setor francês da Berlim ocupada também a "desnazifica"; seis meses depois, o Comissariado do Estado de Baden-Württemberg a classifica como mera "simpatizante" nazista. Tem os bens confiscados e liberados apenas em 1952; seus filmes e fotos são levados para Paris e devolvidos em 1953.

1965-1966 – Morte da mãe. Em 1966, são editadas em livro fotos feitas no Sudão, em 1962, da tribo nuba. No *MoMA*, em Nova York, retrospectiva de sua obra como atriz e diretora. Volta ao Sudão.

mente, foi Susan Sontag quem primeiro falou, causando celeuma em 1974, do "fascismo da esquerda", mas a sua vaidosa fraqueza pelo radicalismo chique é mais forte que sua brilhante inteligência, e ela nunca desenvolveu o tema. Mas o conceito, em realidade, nada tem de novo: desde a década de 30 que o fascismo é visto como uma "contra-revolução que usa os métodos da revolução". O que estamos a ver hoje em dia é uma "revolução" sem razão de ser que usa os métodos da contra-revolução. Isto é, a agressão e violência (retóricas) usadas cegamente para desqualificar o "adversário" (que nem sequer se considera como tal), para estabelecer pela força uma ordem arbitrária que a maioria não deseja.

Para aquilo que George Orwell chamava "o homem decente comum", ou seja, a imensa maioria, uma obra de arte se impõe pela sua beleza intrínseca e não pelas escolhas políticas ou ideológicas de seu autor, que nem sempre são discerníveis nas obras. A arte sacra cristã, o barroco das cortes absolutistas, os romances reacionários de Dostoiévski, as visões demagógicas de Victor Hugo – para ficarmos nos períodos anteriores ao século 20 – não são menos esteticamente admiráveis pela existência da Inquisição, a opressão aristocrática, ou a violência das multidões. Com a perspectiva da história podemos apreciar os méritos estéticos até de monstruosidades éticas como são as obras do Marquês de Sade ou de Jean Genet. Aliás, foram os pensadores da esquerda "revolucionária" que nos ensinaram isso. Entre outros, Sartre, nos seus ensaios sobre Baudelaire e Genet, propõe uma "reivindicação do Mal", e Georges Bataille, comentando-o, diz que "a beleza é uma infração". Desde então, todos os seus epígonos menos imaginativos exigem uma "estética da transgressão" sem limites nem reservas.

Cena de *Olympia*: o americano Glenn Morris, campeão do decatlo, feito personagem épico

Não há razões aceitáveis – para os que não pertencem às tribos radicais – que justifiquem um monopólio das monstruosidades progressistas ou consideradas como tais pelos marxistas e marxizantes. Genocídio é genocídio, seja perpetrado por Lenin ou por Hitler. E um grande artista é um grande artista, qualquer que seja o tipo de genocídio que escolheu: Picasso não é mau pintor por fazer retratos propagandísticos de Stálin, nem Leni Riefenstahl é má cineasta por ter glorificado uma espetacular manifestação nazista. Para dizê-lo em palavras de Walter Benjamin, não há grandes diferenças entre aqueles que "estetizam a política" e os que "politizam a arte". Aliás, para todos os estetas da transgressão que desejam "combater o sistema" – expressão e conceito popularizados por Hitler – o Terceiro Reich oferece amplas possibilidades. O citado volume de Burleigh descreve o regime nazista como uma "agressão à decência comum" e um "colapso moral" em que todos os limites e tabus foram transgredidos. O que não quer dizer que os monstros da direita sejam totalmente iguais aos da esquerda: se as elites radicais insistem, os delas podem ser um pouco mais iguais. ▮

FOTO KEYSTONE

A simbologia da culpa

O autor de *A Sedução do Talento*, Rainer Rother, analisa a função das imagens da cineasta na Alemanha. Por José Galisi, de Berlim

No alto, Leni e Hitler nos anos 30. Acima, capa do volume de Rainer Rother

O historiador de cinema Rainer Rother lançou no final do ano passado *A Sedução do Talento* (Editora Henschel, Berlim, 39,80 marcos), primeiro livro a discutir, além da obra de Leni Riefenstahl, como se deu a transformação de sua imagem pública, e como essa imagem chegou a fazer parte do processo de estabilização ideológica da República Federal da Alemanha. Rother, que é diretor de programação de cinema do Museu Histórico de Berlim, na entrevista que se segue fala sobre o processo que desembocou no atual renascimento de Leni.

BRAVO!: O crítico de cinema Georg Seesslen afirmou certa vez que o "segredo de Leni Riefenstahl é que, na verdade, não existe nenhum segredo sobre ela". Seu livro procura romper o maniqueísmo com que sempre foi considerada. Deixou de ser um tabu falar sobre Leni Riefenstahl na Alemanha?

RAINER ROTHER: Em primeiro lugar, procuro manter uma distância radical dessa imagem pública, estabelecendo uma distinção entre a construção do mito e a realidade histórica da produção da obra de Leni Riefenstahl. O objetivo dessa monografia é buscar o nexo entre a imagem simbólica de Leni como inimiga pública e sua carreira, o que também não é possível, certamente, sem uma avaliação moral. A recepção de Leni era extremamente problemática na República Federal da Alemanha e desembocava

1972-1974 – Fotografa as Olimpíadas de Munique para o *Sunday Times Magazine*, mesma publicação para a qual faz fotos de Mick Jagger em 1974. No mesmo ano, viaja aos EUA a convite do Festival Telluride, inaugurado com seu filme *A Luz Azul*. Recebe uma medalha, juntamente com Gloria Swanson e Francis Ford Coppola, por sua contribuição ao cinema. Em Nova York, é bem recebida pelo mundo pop, incluindo Andy Warhol.

1978-1982 – Em 1978, publica *Korallgärten*, seu primeiro livro de fotos submarinas. Depois se muda para Pöcking, Alemanha, onde estabelece residência com o fotógrafo Hörst Kettner. Em 1982, publica outro livro de fotos, *Mein Afrika*, com textos e layout próprios, e inicia seu livro de memórias, concluído cinco anos depois.

1990-1993 – Publica *Wunder unter Wasser*, também com fotos submarinas. Em 1993, o documentário *Die Macht der Bilder – Leni Riefenstahl*, produção belga-anglo-germânica dirigido por Ray Müller, com 3 horas de duração, recebe prêmios em todo o mundo, entre eles o Emmy.

2000 – Sobrevive a um acidente de helicóptero no Sudão. Primeira exposição de fotos de Leni em Berlim. A exposição é uma mostra de fotos das Olimpíadas de Berlim, realizadas em 1936.

invariavelmente no beco sem saída de um dualismo estéril que obstruía sua compreensão como objeto histórico: seja, por um lado, na forma de uma avaliação apologética do "gênio" cinematográfico, seja, por outro, como a mera propagandista de um regime genocida. Se por um lado a imagem da "cineasta nazista" transformou-se hoje num clichê, por outro lado, a fascinação pela qualidade estética de seu trabalho cinematográfico e fotográfico faz esquecer o contexto do qual essas imagens surgem. Meu argumento, mesmo quando se orienta pelo eixo biográfico, não perde nunca de vista a objetividade da obra e seu contexto histórico. Essa obra tem de ser analisada para além das imagens da cineasta e suas metamorfoses na opinião pública alemã desde 1945. Ao contrário de Veit Harlan, o diretor de *O Judeu Suss*, percebemos que a imagem de Leni é muito mais nuançada. A despeito de sua obstinada perseverança na posição esteticista e na convicção de ter realizado apenas filmes documentários, não é possível negar que *Olympia* e *Triunfo da Vontade* sejam hoje a mais refinada auto-representação da ideologia nazista. Ela serviu ao regime, mas sem fazer, contudo, uma propaganda anti-semita ou pornográfica. Não escrevi também uma biografia sobre Leni Riefenstahl, mas sim uma monografia que se pergunta, enfim, qual o papel que Leni Riefenstahl desempenhou no cinema do nacional-socialismo, de que maneira sua imagem reflete a construção de um consenso sobre a República Federal da Alemanha a partir de 1945 e qual é, de fato, a qualidade estética de seu trabalho.

Quais são as etapas da construção dessas imagens na Alemanha?

É possível reconhecer pelo menos duas etapas bem distintas na imagem de Leni Riefenstahl. A primeira imagem é aquela da Leni de uma ingenuidade imperdoável, sobre a qual ela teria construído oportunisticamente sua carreira. A ausência de auto-reflexão política que freqüentemente lhe foi atribuída, com justiça, encontrava sua contrapartida numa sociedade que simbolicamente a incriminava como o mais perfeito dos bodes expiatórios, na exata medida em que essa mesma sociedade se eximia de trabalhar sua culpa, recalcando-a. A construção de imagens inimigas é parte constitutiva do consenso sobre o qual se alicerça a República Federal da Alemanha e sua estabilização ideológica. Mas um dos motivos decisivos pelos quais ela se tornou essa figura simbólica da culpa era exatamente o fato de ser também mulher, uma artista que sempre se reconheceu movida por uma "vontade de aço", fazendo sua carreira no domínio masculino do cinema. Mas é importante mais uma vez destacar que na construção da imagem da inimiga pública esconde-se o apagamento da culpa coletiva dessa mesma sociedade. A partir dos anos 70, o eixo dessa imagem começa a se deslocar na Alemanha e, depois da reunificação, nos anos 90, sofre uma guinada maior na direção de uma visão cada vez mais positiva de seu trabalho, no sentido da valorização de sua qualidade estética até chegar finalmente na imagem *cult* que hoje observamos. Um dos capítulos mais eficientes nesse processo foi o documentário de Ray Müller (exibido no Brasil com o título de *A Deusa Imperfeita*), de 1993, que trazia Riefenstahl pela primeira vez como atriz de si mesma diante de milhões de pessoas. O filme evitava uma laudação acrítica, mas contornava as questões difíceis, dando à sua estrela muito espaço, como convém a uma lenda. Leni foi convidada de honra no Festival da Baviera em 2000 e, meses depois, recuperada de um acidente de helicóptero, na abertura da mostra de fotos suas na galeria de Charlottenberg Camera Works, teve uma recepção que para ela foi uma grande surpresa: não houve nenhum protesto, nenhuma pergunta incômoda, na verdade dezenas de pessoas queriam um autógrafo. Parecia que o público estava maravilhado com sua chegada. Nada que lembrasse a recusa da apresentação de *Olympia* no Zoo Palast em 1972. Protestos contra sua aparição pública parecem hoje improváveis. Exposições em Hamburgo, Potsdam e Berlim marcaram essa renascença de Leni, o que não significa, na Alemanha, uma reabilitação.

Seu livro afirma que Leni nunca pretendeu "provocar" seu público, apenas "seduzi-lo". Que espécie de sedução é essa? Em *Triunfo da Vontade*, é célebre a afirmação do credo de Goebbels: "Melhor é conquistar e manter o coração de um povo".

Trata-se, em primeiro lugar, de entender o sentido político desse cinema. Os apologetas a compararam na época à cineasta da "revolução alemã", na mesma medida em que Eisenstein o havia sido para a Revolução Bolchevique. Leni afirmou durante décadas, em parte com razão, já que seu trabalho na verdade não tinha uma mensagem política definida, que nunca realizou um filme de propaganda, mas sim um "documentário". Ela é, sem dúvida, a única autora intelectual de *Triunfo da Vontade*, o que não pode negar. Ela pretendia tirar da reunião do Partido todas as potencialidades cênicas e estéticas, que se tornaram depois o modelo para muitos cineastas.

Se esse filme é "um documentário", ele documenta exatamente o quê, já que para Siegfried Kracauer estamos diante do triunfo do niilismo de uma realidade que é inteiramente montada?

Kracauer mencionou que na seqüência inicial de *Triunfo da Vontade* a massa de nuvens que cobre Nuremberg esconde, de fato, "a simbiose entre o culto à montanha e o culto ao Führer", ou seja, no plano da montagem o filme operaria como ficção. Mas o filme fica a meio caminho entre o gênero documentário e o ficcional, entre a propaganda e o documentário. Já nessa seqüência inicial, falta-lhe o gesto factual, o avião de Hitler que desce sobre Nuremberg pode ser qualquer avião em qualquer lugar, não há nenhuma indicação factual desse evento. Estamos mais uma vez no mesmo território dos filmes alpinos de Leni e sua textura mítica do culto ao Führer que o filme vai sacralizar. O filme é também impregnado por uma eroticidade desse encontro do Führer com seu Partido. O que ela, por assim dizer, "documenta" é a semana de 4 a 10 de setembro de 1934, em que se dá o encontro do Partido. Trata-se de um encontro em que o Führer é jurado pelo Partido, no qual os laços de fidelidade e camaradagem se alicerçam, justamente depois da decapitação da SA de Röhm pela SS, e ela faz o filme dessa simbiose entre o Partido e seu Führer. O filme documenta uma mensagem do Partido ao Führer, mas documenta também o sucesso estrondoso desse encontro, pois é uma realidade inegável que a população de Nuremberg não era cética em relação a Hitler, muito pelo contrário. Não podemos negar isso sob hipótese alguma e afirmar que se trata apenas de uma "construção" da realidade, o que nos faz esquecer que esse júbilo e gozo diante do Führer que o filme estiliza na forma de uma mitologia era terrivelmente real e, nesse sentido, podemos chamar o filme de "documentário". Há também a questão de onde o filme é contado, qual é o olhar que o constrói. Ele pressupõe que o público espectador já conhecesse o estilo do Führer pelo rádio, e o filme coloca Hitler como seu ator principal. Isso não tem nada a ver com o fato de que Hitler esteja nele representado também como uma pessoa ficcional no seu papel de número um do Estado. Dessa forma, o filme fica a meio caminho entre a ficção e o documentário. Ele foi rodado como documentário, mas montado como ficção.

Em *Olympia*, parece predominar uma "bela aura na simbiose entre morte e kitsch", como apontou Saul Friedländer. Não é uma amarga ironia que justamente esse filme tenha se tornado o padrão de transmissões esportivas e de toda a estética publicitária?

Não, não concordo, acho que isso é uma conseqüência da estratégia formal escolhida por Leni. O que me parece decisivo é que, desde *Olympia*, o esporte somente possa ser compreendido pela sua sexualização. É essa visão do corpo masculino em sua beleza que aproxima o filme da estética publicitária. Se o esporte hoje funciona como uma engrenagem onipresente e modelar do desempenho devemos isso à estética de Leni. Mais uma vez estamos diante da ambigüidade de gêneros que já caracterizara *Triunfo da Vontade*. Certamente *Olympia* é um exemplo do culto ao corpo, na celebração do belo e do atlético. Hilmar Hoffmann, por exemplo, aponta como aspecto problemático essa celebração da *physis* na sua tensão no limite com a morte. Já Daniel Wildmann menciona o fato de o filme celebrar simbolicamente a estrutura do sacrifício. E mais uma vez estamos diante da questão da ideologia envolvida na estilização dos fatos. Somente poderíamos falar de uma mensagem nazista explícita em *Olympia* quando a configuração das seqüências, das cenas e do material evidenciassem esse gesto de maneira unívoca, mas não é o caso. Muitas passagens do filme permitiriam essa analogia. O prólogo e a celebração de abertura definem os jogos olímpicos como celebração da Alemanha nacional-socialista. A apresentação dos atletas alemães no início do filme serve a esse objetivo. Finalmente temos os comentários dos radialistas sobre a competição, no sentido de uma competição de raças e nações. Mas na verdade todos esses elementos aparecem diluídos na mensagem "apolítica" do esporte. Eu diria que se *Triunfo da Vontade* celebrava a construção da nova ordem, a celebração de *Olympia* tem como negativo a segregação e a eliminação daqueles que não poderiam pertencer à "comunidade popular do sangue": os judeus, os ciganos, os homossexuais, a esquerda, os fracos e os doentes mentais. As massas que desfilavam em *Triunfo da Vontade* e em *Olympia* são os espectadores dos jogos. *Olympia*, de um ponto de vista formal, é o ponto alto da carreira de Leni e lhe ofereceu a possibilidade de ir muito além dos rituais do Partido.

FOTO AFP

Acima, a artista e seu mais recente lançamento, *Cinco Vidas*, na Feira Internacional do Livro em Frankfurt: mudando a imagem em seu país natal

Quitéria (Olívia Araújo), a atabalhoada: limpando primeiro o que é dos outros

FOTOS DIVULGAÇÃO

O ESPAÇO PERMITIDO

Domésticas, o Filme **expressa a tragédia social do país em uma boa comédia**

Por Almir de Freitas

Não é surpreendente, num país como o Brasil, que se tenha criado múltiplas abordagens cinematográficas em torno do apartheid social que se expressa no cotidiano de qualquer um que vive nas grandes cidades. De tudo se fez um pouco: da romantização da marginalidade ao documentário de impacto, passando pela ternura dolorosa de Hector Babenco em *Pixote* e a agressividade sem meias-palavras de Sérgio Bianchi em *Cronicamente Inviável*, cada um a sua maneira expondo as feridas de um país injusto.

Nessa história, insere-se *Domésticas, o Filme*, de Fernando Meirelles e Nando Olival, baseado no teatro-dança de Renata Melo, que é co-roteirista do filme e também atua na produção como a empregada Cida. Mas há diferenças. A principal delas é que, em meio a soluções que sempre oscilaram entre o paternalismo dos bem-pensantes e a estetização da miséria, trata-se fundamentalmente de uma comédia, com o desafio adicional de transpor a narrativa dos palcos para o cinema. Os diretores se saem bem e, verdade seja dita, contaram com a vantagem de ter uma trama bem concebida desde a origem do argumento.

Para escrever a peça, Renata procurou se aproximar o máximo possível da reali-

dade das empregadas domésticas, realizando várias entrevistas, o que situa o texto no campo do semi-documental. Chegou a seis personagens centrais: Cida, que vive um casamento monótono; Roxane, que sonha ser modelo; Zefa, a velha empregada; Raimunda, a sonhadora e romântica; Créo, a evangélica, e Quitéria, a tonta e atabalhoada que não consegue parar em emprego nenhum. Por meio das histórias individuais de cada uma, o argumento explora um fato, tão real quanto corriqueiro, que é o momento em que os rostos da periferia – esse outro mundo – transpõem os limites em que são confinados e se encaixam nos cenários dos bairros nobres, da maneira como costuma ser permitido: servil. Por si, isso já traz uma carga simbólica que dispensa maiores artifícios para exibir o contraste social. Nem é necessário que se alinhe a "oprimido" o plutocrata opressor – aliás, os patrões nunca aparecem. O que se vê apenas são os seus rastros, símbolos que se acumulam e que se bastam: carros de luxo, condomínios de segurança máxima, cozinhas superequipadas. Ou até mesmo a infra-estrutura urbana dos que são vistos pelo Estado e pela economia, com seus túneis, lojas e luminosos.

Em alguns momentos, a narrativa se dá por meio de depoimentos. Embora o texto traga frases de impacto, às vezes um pouco caricaturais como as próprias personagens ("Por que que eu tinha de nascer assim, desse jeito, pobre, preta, ignorante?" ou "Elas aturam a gente porque elas não gosta (sic) de limpar bosta, esfregar chão, lavar as cueca (sic) dos maridos, né não?"), opta-se por atenuar tanto quanto possível a agressividade, recorrendo-se com freqüência ao bom humor. É evidente que isso traz suas vantagens, mas seria fatal que a moeda de troca dessa intenção presumida de deixar o espectador mais à vontade descaracterizasse a razão mesma do filme.

A saída – ao mesmo tempo em que se manteve o investimento no lado documental, realçando os depoimentos dramáticos com uma fotografia diferente – foi criar seqüências específicas para o filme, o que se revelou uma dupla solução. Além de dar à trama uma feição cinematográfica, reforçou a tragédia ao agregar ou destacar outros personagens daquele mundo de periferia – faxineiros, motoboys, porteiros, motoristas – em ambientes que se diversificam, sem se perder de vista o cenário original e o tom testemunhal. Para isso, Meirelles e Olival recorrem a seqüências extremamente bem filmadas, com locações externas com muito movimento e sob as mais variadas condições de luz. A boa montagem e a edição provoca seu efeito: com agilidade, passa-se da área de serviço para a viagem do ônibus em alta velocidade, da garagem do edifício para as casas noturnas e de prostituição, do jardim para o teto de uma casa de periferia. E sempre seguindo a mesma lógica dos mundos diferentes que por vezes se misturam. Mesmo no bom humor do filme, a tragédia não só se sustenta, como ameniza o fardo do que há de caricatural e fica mais visível na maior complexidade do mundo que se exibe. Se o modo permitido desses rostos surgirem nos cenários dos privilegiados é o do servilismo, às vezes pode acontecer também no confronto com um assaltante. Não fica tão engraçado, mas também não destoa do argumento inicial.

O Que e Quando

Domésticas, o Filme. Baseado no teatro-dança de Renata Melo. Direção de Fernando Meirelles e Nando Olival. Com Cláudia Missura, Graziella Moretto, Lena Roque, Olivia Araújo, Renata Melo, Robson Nunes, Tiago Moraes. Em cartaz

No alto, Roxane (Graziella Moretto), que quer deixar de ser doméstica para se tornar modelo, mas acaba sendo conduzida para a prostituição; abaixo, a empregada Cida, interpretada por Renata Melo, que é autora do texto teatral que deu origem ao filme

Máquina Mortífera

Num ano recessivo, a greve de roteiristas e atores pode significar uma catástrofe em Estados americanos que sobrevivem do entretenimento

30 de março de 2001. É bem possível que, daqui a algum tempo, esta data seja lembrada, aqui em Los Angeles, com o mesmo tipo de frio na espinha que caracteriza as médias e grandes catástrofes que tanto afligem esta cidade, como terremotos, incêndios, inundações e insurgências civis.

30 de março foi a data limite estabelecida pelos estúdios para iniciar todas as suas produções para este ano, em tempo de tê-las concluídas antes do temido dia do dissídio com os sindicatos dos atores – 30 de junho. Nas palavras de um câmera cuja agenda costuma estar cheia durante todos os meses do ano, "quem não estava trabalhando no dia 30 de março pode não estar trabalhando durante muito, muito tempo".

A possibilidade de uma greve dos atores que o mundo imagina serem os mais bem pagos do universo, precedida por uma greve de roteiristas que, também na opinião pública internacional, recebem centenas de milhares de dólares por, muitas vezes, uma página de mal-traçadas linhas com idéias "revolucionárias" – tais como as que deram nas telas em *Velocidade Máxima 2* e *Máquina Mortífera 4* – parece algo impensável e até risível. Mas o que mais podem querer tão privilegiadas criaturas?

E, no entanto, essa é apenas uma pequena porção do problema. O que eles querem, evidentemente, é mais. Ao contrário do que todos nós, nas poltronas dos cinemas, acreditamos, mais de dois terços dos atores sindicalizados estão, agora, desempregados ou subempregados. Sim, há os que ganham US$ 20 milhões por filme, mas a imensa maioria dos integrantes da SAG e da Aftra, os dois sindicatos da categoria, ficaria feliz se pudesse ganhar US$ 800 por semana.

Um modo de contrabalançar essa situação seria exatamente o que os atores reivindicam neste momento – uma maior participação nas vendas de seus filmes e séries de tevê para mídias secundárias, como tevê paga, mercados internacionais e, muito em breve, distribuição digital.

Os roteiristas cujo dissídio é neste mês de maio querem exatamente a mesma coisa. E algo mais: querem respeito. "Um filme não se faz sozinho", lembrou o grande Ernest Lehman, roteirista de, entre outros, *North by Northwest* e *A Noviça Rebelde*, ao receber seu Oscar honorário pelo conjunto de obra, no fim de março. O que Lehman realmente queria dizer é que, sem as páginas de um bom script, o crédito "um filme de fulano de tal (em geral o nome do diretor)" vale quase nada. O ponto básico dos dois movimentos de greve é simples, mas poderoso: Hollywood construiu sua hegemonia nos mercados internacionais graças ao trabalho e ao talento de muitos e está na hora de uma, digamos assim, redistribuição de renda.

Um ano atrás, as duas greves teriam extraordinárias chances de sucesso. A economia americana engordava a olhos vistos, a prosperidade parecia contagiosa e redes de distribuição digital de entretenimento pareciam um fato incontornável e iminente. Neste ano, em plena crise energética, com a sombra de uma recessão cada vez mais palpável, o medo de um verão insuportável que pode passar a um outono torturante está levando atores e roteiristas a pensar duas vezes.

Uma dupla greve dessas paralisa não apenas o cinema, que, efetivamente, já está desacelerando desde o fatídico dia 30 de março. Em Estados como a Califórnia, cuja economia se sustenta em grande parte pelas rendas direta e indireta da indústria de entretenimento, seus impostos, suas terceirizações (de artesãos a seguranças e motoristas) e seus serviços subsidiários (as gráficas para os cartazes, as confecções para guarda-roupas), uma paralisação da usina do entretenimento num ano recessivo pode ser absolutamente mortal.

Acima, o roteirista Ernest Lehman ao receber seu Oscar honorário pelo conjunto da obra, em março último: defesa da categoria no discurso claro de que um filme de fulano de tal "não vale nada" sem um bom roteiro. O que os roteiristas e os atores acham é que está na hora de uma, digamos, redistribuição de renda em uma indústria que conquistou sua hegemonia graças ao trabalho e ao talento de muitos

FOTO GETTY IMAGES

Um Fassbinder desconhecido

Mostra exibe 33 filmes do diretor alemão em São Paulo, entre eles *Nora Helmer*, inédito no país, e um documentário sobre o cineasta. Por Carlos Adriano

O diretor de cinema e teatro Rainer Werner Fassbinder, que morreu em 1982, faria aniversário neste 31 de maio. Para marcar a data, a Associação Cultural Babushka, o Instituto Goethe e a Cinemateca Brasileira apresentam 33 filmes em São Paulo – dois deles inéditos no Brasil: *Nora Helmer* (73) e *Rainer Werner Fassbinder* (77-95).

Entre os conhecidos, serão exibidos na Sala Cinemateca, de 31 de maio a 17 de junho, títulos como *As Lágrimas Amargas de Petra von Kant* (72), *Eu só Quero que Vocês Me Amem* (75), *Num Ano com 13 Luas* (78), *A Terceira Geração* (79), *Lili Marlene* (80), os 14 filmes de *Berlin Alexanderplatz* (80), *O Desespero de Veronika Voss* (81) e *Não Quero Apenas que Vocês me Amem* (92), documentário-escrutínio de Hans Günther Pflaum, produzido dez anos depois da morte do diretor.

Nora Helmer subverte a *Casa de Bonecas* de Ibsen e transforma a mulher submissa em fria adversária. A dramaturgia de violência e sacrifício faz da incompreensão palco da brutalidade. Certa vez, Fassbinder declarou, ambíguo: "*I shoot in all directions*" (eu atiro em todas as direções). Sua pauta provocante era a inconveniência: polêmico, atraiu escândalo e difamação como poucos; autodestrutivo, viveu "o desenfreio com masoquismo puritano" (Hayman). Isso tudo aparece com despretensão desconcertante no raro e inédito curta *Rainer Werner Fassbinder*, de Florian Hopf e Maximiliane Mainka. Hopf (morto em 89) entrevistou o diretor em 77, e o documento permaneceu desconhecido durante quase 20 anos. Mais relaxado e à vontade que em qualquer registro, Fassbinder relata intimidades pessoais. E, ao flanar na Berliner Strasse, fala de aspectos técnicos e políticos da arte. O curta monta depoimentos e trechos de filmes: *Baal* (69, de Schlöndorff, baseado em Brecht e com Fassbinder no papel-título), *Precaução diante de uma Prostituta Santa* (70) e *Despair - Uma Viagem Para a Luz* (77).

Daí entende-se melhor a extravagância de sua exacerbada crítica social dos afetos, arranjando o melodrama na história alemã do pós-guerra, como se Douglas Sirk fosse filmado sob a lente de Pasolini. Hopf e Mainka examinaram o diretor, cujos títulos de filmes eram sintomáticos (*O Amor é mais Frio que a Morte*, *Eu só Quero que Vocês me Amem*, *Despair*) e cuja compulsão o fez recusar um contrato que lhe daria 50 mil marcos por mês, com a condição de rodar só um filme por ano.

A morte está em cena em sua obra e é uma baliza de sua vida. O fim prematuro e os funerais de 16 de junho em Munique viraram sensação na mídia. Parecia que o Novo Cinema Alemão acabava junto com o artista nascido na Baviera. Um dos mais controvertidos e prolíficos cineastas da Alemanha, foi várias vezes dado como artisticamente morto, o que se desmentiu em outras tantas. No curta inédito, Fassbinder entrega-se à câmera com a mesma insolência homoerótica com que fumava haxixe e bebia bourbon em copos de chope durante as filmagens, eco de seu modo de produção desleixado. Esculachava do roteiro à dublagem, ignorando os erros. Por temperamento, "era incapaz de criar filmes que não fossem incompletos e imperfeitos". "São filmes descartáveis", disse, "feitos em determinado momento sobre determinado tema; depois, por mim, podem ser esquecidos." Cabe ao espectador (re)ver os filmes e comprovar — ou não.

A Sala Cinemateca fica no Largo Senador Raul Cardoso, 207, São Paulo, tel. 0++/11/5084-2177. Os ingressos custam R$ 4 e R$ 8.

Ao lado, o cineasta que dizia "atirar em todas as direções"; acima, cartazes originais de alguns de seus filmes que serão exibidos

FOTO KEYSTONE

A MALDADE ABSORVIDA

***Cecil Bem Demente* mostra que John Waters está mais próximo hoje do cinema comercial do que da fúria que marcou sua filmografia**

Por Mauro Trindade

Como todo bom menino mau, John Waters sempre gostou de escatologia. Nesse sentido, sua obra-prima é *Pink Flamingos*, no qual o travesti Divine come fezes de cachorro. *Cecil Bem Demente*, seu mais recente filme, não chega tão longe. É até comportado, a despeito de algumas cenas de simulação de sexo, onanismo e uma discretíssima golfada de vômito. Quase um filme para toda a família.

A história é praticamente autobiográfica. Cecil Bem Demente (Stephen Dorff), diretor de cinema *underground*, resolve raptar a famosa atriz Honey Whitlock (Melanie Griffith), em Baltimore, para rodar um filme-manifesto contra o cinema comercial. Depois de muitas perseguições, Cecil morre queimado em um drive-in, enquanto Honey vai para a cadeia. Como seu personagem, cujo nome é um trocadilho mais do que óbvio com o legendário produtor e diretor americano Cecil B. DeMille, Waters começou e desenvolveu sua carreira como diretor de filmes independentes em Baltimore, sua cidade natal. Além disso, ele se tornou um especialista em revitalizar carreiras de atores em decadência ou que vivem um impasse profissional, caso de Kathleen Turner em *Mamãe é de Morte*, Edward Furlong e Christina Ricci em *Pecker - O Preço da Fama* e ainda Johnny Depp em *Cry Baby*. Também é o caso de Melanie Griffith, que tenta encontrar um novo rumo para sua carreira, e mesmo da jovem atriz Alicia Witt — a ruivinha do seriado de tevê *Cybill* — que busca desvencilhar-se da imagem de boa moça vivendo em *Cecil* uma atriz pornô que tem como *partner* um camundongo.

As semelhanças terminam por aí. O John Waters de hoje não é, nem de longe, o furioso diretor de *Eat Your Makeup*, de 1967, seu primeiro filme em 16mm, que conta a história de uma governanta enlouquecida que rapta modelos e as obriga a se vestir para a morte. Nem mesmo o criador de *Mondo Trasho*, seu primeiro longa-metragem, de 1969, quando ele e mais dois atores foram presos por má conduta — eufemismo para atentado ao pudor. Desde *Cry Baby*, os personagens de seus filmes não agridem mais o espectador. São bizarros, jamais repugnantes. Sua atração pelo grotesco deixa de sugerir uma nova estética de valores para se tornar pitoresca, um gracejo, um desvio no comportamento que melhor situa a normalidade. O que faz de *Cecil Bem Demente* um filme conservador.

E arrastado. Silenciada a dicção escatológica, John Waters mantém a ação do filme em um corre-corre recheado de perseguições, tiroteios e palavrões tão seminal quanto um *vaudeville*, enquanto a câmera percorre cenários e artistas com ortodoxia. Claro, há bons momentos, como as divertidas atuações de Mike Shannon e Maggie Gyllenhaal, esta no papel da gótica Raven. E Waters demonstra ainda ser um grande piadista, ao salvar a trupe de artistas-seqüestradores graças à ajuda de fãs de filme de luta e pornô, mas nenhuma cena esporádica salva *Cecil Bem Demente* do tédio e da decepção.

Ao tentar ser ao mesmo tempo crítico com a indústria do cinema americano e irônico com o cinema *underground*, o filme não chega a ser uma coisa nem outra. Hoje, John Waters está mais próximo da indústria do cinema, apesar de seus filmes ainda custarem uma fração de qualquer filme comercial. E, apesar de todas as ofensas a Baltimore que acumula em seu filme, é considerado uma personalidade querida da cidade onde realizou toda a sua obra, a ponto de ter sido instituído pela prefeitura o "Dia de John Waters". O cinema da perversão e da maldade, como previa o próprio Waters, acabou sendo absorvido e pacificado por Hollywood e pela sociedade. Cecil B. DeMille, o verdadeiro, acharia graça.

Acima, Stephen Dorff, que faz o papel-título: alter ego do diretor

Cecil Bem Demente, filme de John Waters. Com Melanie Griffith, Stephen Dorff, Alicia Witt, Larry Gilliard Jr., Mike Shannon, Maggie Gyllenhaal, entre outros

FOTO DIVULGAÇÃO

Os Filmes de Maio na Seleção de BRAVO!

Edição de Ana Maria Bahiana (*)

NO BRASIL

TÍTULO	DIREÇÃO E PRODUÇÃO	ELENCO	ENREDO	POR QUE VER	PRESTE ATENÇÃO	O QUE JÁ SE DISSE
Dr. T e as Mulheres (*Dr. T and the Women*, Alemanha/EUA, 2000), 2h. Comédia.	Direção: do eternamente rebelde **Robert Altman**. Produção: Dr. T Inc./ Sandcastle 5 Productions/Splendid Medien AG.	**Richard Gere** (*foto*), Helen Hunt, Liv Tyler, Kate Hudson, mais um símbolo dos anos 70, Farrah Fawcett, e uma atriz favorita de Altman, Shelley Long.	Um charmoso e famoso ginecologista de Dallas, Texas (Gere), vê sua vida entrar em parafuso quando a mulher (Fawcett) tem uma crise nervosa, a filha (Hudson) revela sua orientação sexual e uma nova professora de golfe (Hunt) mostra-se excessivamente tentadora.	Observar as correntes psicológicas e morais de universos contidos — Nashville, Hollywood, um hospital de guerra, uma cidadezinha sulista – é uma das coisas que Altman sempre fez com insuperável mestria.	No excelente roteiro de Anne Rapp (que também escreveu *A Fortuna de Cookie*), nos desempenhos homogeneamente bons do elenco e no modo como os figurinos de Dona Granata sublinham a personalidade forte das mulheres em contraste com a previsibilidade dos homens.	*"Altman é um coreógrafo sem igual quando se trata do cotidiano e atinge sua melhor forma quando deixa seus personagens à solta, como micróbios sob um microscópio, presos num mesmo ambiente."* (*The New York Times*)
Mais que o Acaso (*Bounce*, EUA, 2000), 1h46min. Drama romântico.	Direção: de **Don Roos** (*O Oposto do Sexo*). Produção: Miramax Films.	**Ben Affleck**, **Gwyneth Paltrow** (*foto*), Tony Goldwyn.	Buddy (Affleck), um publicitário, cede seu lugar em um vôo que estava lotado para o marido de Abby (Paltrow). Quando o avião cai, Buddy vê-se em conflito ao ter de produzir uma campanha publicitária para salvar a imagem da companhia aérea. Tudo se complica mais quando ele conhece Abby.	Para verificar o que Roos, sucesso-instantâneo de 1998 com *O Oposto do Sexo*, fez com material completamente diferente.	Na química entre Affleck e Paltrow, dois dos jovens mais talentosos e poderosos de Hollywood, que, por algum tempo, foram de fato um casal.	*"Um trabalho (...) comparável em sua arte a Jerry Maguire e Melhor Impossível (...). Gwyneth Paltrow e Ben Affleck, as estrelas, emergem do filme como o casal mais tocante e romântico dos últimos tempos a entreter Hollywood."* (*The New York Times*)
Caminho sem Volta (*The Yards*, EUA, 2000), 1h55min. Policial.	Direção: do menino prodígio **James Gray** (*Fuga para Odessa*). Produção: Miramax Films/Industry Entertainment.	Mark Wahlberg, Charlize Theron, **Joaquin Phoenix** (*foto*), James Caan.	Recém-saído da cadeia, Leo (Wahlberg) vai trabalhar para a empresa do tio (Caan), que faz manutenção dos trens de Nova York. Mas rapidamente ele descobre que seu trabalho não é exatamente legal ou seguro – e que seu melhor amigo (Phoenix) pode vir a ser seu pior problema.	É o segundo filme de um jovem aprendiz de Coppola que procura desvãos desconhecidos do submundo do crime e conta com a ajuda de um elenco muito interessante.	Na fotografia de Harris Savides, que, seguindo as especificações severas do diretor, cujo primeiro talento foi a pintura, removeu todos os extremos de cor, dando ao filme o tom de um quadro de Rembrandt.	*"Há uma qualidade triste e doce neste filme que é difícil de definir, mas é essa ambigüidade que o torna interessante."* (*Chicago Sun Times*)
Vatel, um Banquete para um Rei (*Vatel*, França/Inglaterra, 2000), 1h57min. Drama de época.	Direção: de **Roland Joffé** (*Os Gritos do Silêncio*, *A Letra Escarlate*). Produção: Gaumont Buena Vista International/Le Studio Canal+/Légende Entreprises/Nomad Films/Nomad/TF1 Films Productions/Timothy Burrill Productions Limited.	**Gérard Depardieu** (*foto*), Uma Thurman, Tim Roth, Julian Sands.	Encarregado por seu endividado patrão de organizar uma suntuosa série de festejos para o visitante Luís 14 (Sands), o mestre banqueteiro François Vatel (Depardieu) esmera-se até os limites da sanidade. Thurman é a amante do Rei-Sol que enfeitiça o banqueteiro.	Acima de tudo, pela rigorosa e opulenta recriação de uma época de excessos e delírios.	Na espetacular direção de arte de Louise Marzaroli, justamente indicada para o Oscar deste ano.	*"O visual se alterna entre os verdes sombrios dos intestinos da cozinha de Vatel e os ricos vermelhos sangrentos da vida luxuosa da nobreza, e Joffé tem um bom olho para o espetacularmente glorioso e grotesco."* (*Village Voice*)
Na Teia da Aranha (*Along Came a Spider*, EUA, 2001), 1h45min. Policial.	Direção: do neozelandês **Lee Tamahori** (*No Limite*, *O Preço da Traição*, *O Amor e a Fúria*). Produção: David Brown Productions/Paramount Pictures/Phase 1 Productions/Revelations Entertainment.	**Morgan Freeman** (*foto*), retomando o personagem que ele criou em *Beijos que Matam*, Monica Potter, Michael Wincott.	Um psicopata brilhante (Wincott) seqüestra a filha de um poderoso político, numa tentativa de reproduzir o famoso caso Lindbergh. O detetive/psicólogo Alex Cross (Freeman) e sua nova parceira (Potter) são os encarregados da investigação. Baseado no best seller de James Patterson.	Um bom representante de uma das correntes mais discretas e lucrativas destes difíceis tempos em Hollywood, o filme B de luxo.	Em Freeman sobretudo. É um ator capaz de imbuir qualquer personagem de inteligência e seriedade.	*"O filme de Tamahori tem muito pouco a ver com o livro, a não ser pela manutenção da estrutura da história central,- intrincada como uma teia de situações perigosas e jogos psicológicos."* (*Entertainment Weekly*)
Monkeybone, No Limite da Imaginação (*Monkeybone*, EUA, 2001), 1h33min. Comédia dark/ animação.	Direção: de **Henry Selick**, amigo e colaborador de Tim Burton em *O Estranho Mundo de Jack*. Produção: 1492 Pictures/20th Century Fox/Twitching Image Studio.	**Brendan Frasier** (*foto*), Bridget Fonda, John Turturro, Whoopi Goldberg.	Um cartunista com problemas de insônia (Frasier) sofre um acidente e entra em coma. Inconsciente, ele mergulha no mundo da sua própria imaginação, dominado por seu personagem mais popular, Monkeybone (voz de Turturro). Goldberg é a Morte, e Fonda, a médica namorada do herói.	Um dos filmes mais estranhos e originais dos últimos meses. Bergman depois do ácido lisérgico, com fartas doses de pastelão, humor negro e Jheronimus Bosch.	Na espetacular fartura de técnicas de animação-tradicional, digital e stop motion que dividem a tela com atores e cenários reais.	*"Dizer que este filme é a melhor comédia de 2001 é pouco elogio; afinal, o ano mal começou. Mas, sem dúvida, é mais inteligente, esperto e engraçado do que qualquer outra coisa no gênero até agora."* (*Time*)
Lendas da Vida (*The Legend of Bagger Vance*, EUA, 2000), 2h05min. Drama.	Direção: de **Robert Redford**, em sua personalidade de diretor (*Quiz Show*, *Nada É para Sempre*). Produção: Allied Filmmakers/Wildwood Enterprises.	Matt Damon, **Charlize Theron** (*foto*), Will Smith.	Um jogador profissional de golfe (Damon) volta traumatizado da Primeira Guerra e abandona a carreira; anos depois, com a ajuda de um misterioso *caddy* (Smith), ele tenta reaprender a jogar e a viver. Baseado no livro de Steven Pressfield.	Pelo capricho de Redford ao lidar com esta verdadeira salada de frutas de elementos melodramáticos americanos.	Na belíssima cidade de Savannah, na Georgia, um personagem à parte do livro e do filme que também inspirou *Meia-Noite no Jardim do Bem e do Mal*.	*"É um prazer observar como Redford trata esse material, que poderia ser uma coleção de clichês. Redford aborda o golfe como Billie Holiday atacava um blues, procurando a dor e o sentimento que se ocultam sob sua superfície."* (*Chicago Sun Times*)
O Chamado de Deus (Brasil, 2000), 1h20min. Documentário.	Direção e produção: de **José Joffily**, autor de *Urubus e Papagaios* (1985), *A Maldição de Sampaku* (1992) e *Quem Matou Pixote?* (1996).	Leonardo Lopes de Souza, Luiz Carlos Vitorino, Wagner de Oliveira Fernandes, **Patrícia da Silva Cerqueira** (*foto*), entre outros. Participação de padre Marcelo.	Seis jovens vocacionados revelam como se decidiram pela vida religiosa: três deles, seminaristas da Igreja Católica, optam pela Renovação Carismática. Outros dois e uma moça atendem ao "chamado" seguindo uma linha mais próxima da Teologia da Libertação.	O tema é obrigatório para quem se dispõe a entender o fenômeno da fé no Brasil nas suas várias correntes religiosas.	Na oposição que é feita entre as igrejas Carismática e aquela que supostamente atende melhor a uma "agenda social", privilegiando-se esta última na edição.	*"A voz deles, mesmo quando pouco relevante, é um item fundamental para se entender a divisão da fé no país."* (Michel Laub, **BRAVO!**)
O Fantasma (Portugal, 2000), 1h30min. Drama.	Direção: de **José Pedro Rodrigues**. Produção: Rosa Filmes/Rádio e Televisão Portuguesa.	**Ricardo Meneses** (*foto*), Beatriz Torcato, André Barbosa, Eurico Vieira, Joaquim Oliveira, entre outros.	Sem família e incapaz de mostrar afeto, o jovem lixeiro Sérgio passa os dias entre uma pensão barata e o sexo anônimo nos banheiros e vestiários, onde realiza suas perversões sexuais. Até o dia em que se apaixona, o que, paradoxalmente, o levará à progressiva degradação.	O filme retrata sem subterfúgios o submundo sadomasoquista e homossexual da noite de Lisboa, conseguindo escapar do cinema militante para um público restrito e do julgamento moral.	Na fotografia escura e na quase ausência de diálogos. O diretor recorre a uma variedade de símbolos para demonstrar o processo de animalização de Sérgio, que vai desde a convivência com seu cão até a roupa e máscara de látex preta com que passa a habitar o lixo.	*"É na fantástica seqüência final que o fantasma se mistura com a matéria, como um corpo animal que esburaca o que outros perderam para sempre. Ali tudo é confundido, como se a cidade, tal qual uma casa, criasse as suas próprias aranhas improváveis: meio humanos, meio animais."* (*C de Crítica*, revista digital de cinema portuguesa).
Mentiras (*Gojitmal*, Coréia do Sul, 1999), 1h52 min. Drama.	Direção: de **Jang Sun Woo**. Produção: ShinCine Communications.	**Lee Sang Hyun**, **Kin Tea Yeon** (*foto*), Jeon Hye Jim e Choi Hyun Joo.	A relação obsessiva e sádica entre uma garota de 18 anos e um escultor de 38. Quando o caso é descoberto pelo seu irmão, ela sai de casa para viver, de motel em motel, com seu amante.	Para conferir a polêmica que cercou o filme desde o seu lançamento, em 1999, quando foi acusado de ser simplesmente pornográfico, sendo proibido no Japão e na própria Coréia do Sul.	Na forma como o filme se propõe a contar uma história de amor não-estilizada, em que o que vale, segundo o diretor, é o sonho de viver, comer e fazer sexo sem ter de trabalhar e de prestar contas ao mundo.	*"Uma história de amor forte, que mostra que nem sempre o sentimento é belo e puro como frequentemente se fala. É em torno do amor, ou melhor, do sexo, é construída uma história que testa os limites do corpo e da mente em uma relação que passa da dor ao prazer com mentiras inevitáveis."* (*Film UP.com - Itália*)

FOTOS DIVULGAÇÃO

(*) *Com Redação*

Festa modesta

Com o acanhamento gerado pela crise, a Bienal de São Paulo comemora 50 anos promovendo exposições que fazem do passado e do futuro uma homenagem a seu fundador, Ciccillo Matarazzo

Por Angélica de Moraes

A Fundaçao Bienal de Sao Paulo — uma das mais longevas e importantes instituiçoes culturais do Brasil e uma das poucas com prestígio internacional consolidado — completa seu cinqüentenário. Para comemorar a data, o terceiro andar do histórico pavilhao no Parque do Ibirapuera será ocupado, de 24 deste mês a 29 de julho, com a mostra *Bienal: Os Primeiros 50 Anos — Uma Homenagem a Ciccillo Matarazzo*.

Organizada em dois núcleos, o histórico e o contemporâneo, a exposiçao se reparte em duas tarefas: lembrar a importância do legado cultural deixado pelo empresário Ciccillo Matarazzo (1898-1977), criador da Fundaçao Bienal, e celebrar o papel visionário e prospectivo da instituiçao por meio de um segmento que privilegia as poéticas urbanas e o impacto da megalópole sobre a produçao artística nacional.

A parte histórica, com curadoria de Helouise Costa, perfila 45 obras que, em sua maioria, pertenceram à coleçao pessoal de Ciccillo e atualmente integram o acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de Sao Paulo (MAC-USP). Esse percurso antológico (*leia quadro adiante*) terá preciosidades como a emblemáti-

Transit (*foto*), de Regina Silveira, é a projeção de uma mosca que "pousa" sobre vários prédios de São Paulo

FOTOS DIVULGAÇÃO

Acima, *Territórios*, de Francisco Spadoni; à direita, no alto, *Paisagens Originais*, de Rochelle Costi; embaixo, *Unidade Tripartida*, de Max Bill

ca *Unidade Tripartida*, escultura do suíço Max Bill que influenciou o início do movimento concretista no Brasil.

O núcleo contemporâneo está estruturado em torno da mostra *Rede de Tensão*, com curadoria de Daniela Bousso e Maria Alice Milliet, que reúne 18 artistas plásticos. Associadas a essa exposição e integradas a ela no espaço expositivo estão uma mostra de nove trabalhos de arquitetura, com curadoria de Pedro Cury, e outra que reúne sete projetos de design, sob a curadoria de Marili Brandão.

Originalmente, estavam previstas homenagens de envergadura bem maior para assinalar o cinqüentenário da instituição. Tudo deveria convergir para uma edição comemorativa da Bienal de São Paulo. Ou seja, uma mostra internacional para reafirmar a presença do Brasil no circuito principal das mostras periódicas de arte contemporânea no mundo. Afinal, a bienal paulistana ocupa, desde os anos 50, lugar de destaque no calendário dessas grandes mostras. Só rivaliza em longevidade e importância, respectivamente, com a Bienal de Veneza e a Documenta de Kassel (Alemanha).

Afetada, porém, por problemas financeiros e crises administrativas surgidas na esteira da controvertida *Mostra do Redescobrimento*, a fundação optou pelo atual formato, bem mais modesto. Adiou para 2002 seus objetivos essenciais (a montagem de uma mostra bienal de envergadura mundial) e conformou-se ao que o orçamento permitia no momento, ou seja, uma exposição de dimensões medianas e escopo nacional.

A atração principal de *Bienal: Os Primeiros 50 Anos...* é a mostra de 18 artistas plásticos reunidos em *Zona de Tensão*. Conforme esclarecem em texto conjunto as curadoras Daniela Bousso e Maria Alice Milliet, o projeto foi pensado "para estar em sintonia com a instituição que celebra e cuja função, diferentemente do museu, não visa a conservar o passado, mas sintonizar o presente e sondar o futuro".

O título, segundo elas, remete a uma metáfora sobre a cultura contemporânea como fenômeno urbano. "A mostra pretende explorar o relacionamento inquieto e complexo da arte com os sistemas de circulação de mercadorias, de pessoas, de energia e informação que constituem a chamada malha urbana." O objetivo é "detectar pontos de tensão onde os fluxos se potencializam ou se anulam, ou seja, a cidade

Um Perfil de Mecenas

A exposição do núcleo histórico ressalta o legado cultural de um visionário

Ciccillo Matarazzo inaugurou a 1ª Bienal de São Paulo em 1951, reunindo 1.800 obras de 21 países. Conseguiu a adesão de parceiros de prestígio como Grã-Bretanha, Bélgica, Suíça, Holanda e França. Começava o *aggiornamento* da ainda provinciana São Paulo com as últimas tendências da arte internacional, com destaque para o Abstracionismo. Rompia-se a hegemonia figurativa modernista e ganhava fôlego o movimento construtivo brasileiro, que iria triunfar nas bienais posteriores, após engalfinhar-se na polêmica entre abstratos informais e abstratos geométricos.

No alto, *O Implacável*, de Maria Martins; acima, Ciccillo Matarazzo (no centro) com Getúlio Vargas, na bienal de 1953

É um pouco dessa história que a curadora Helouise Costa conta no percurso do núcleo que reúne 45 obras pertencentes ao acervo do Museu de Arte Contemporânea (MAC) da Universidade de São Paulo e originárias de prêmios aquisitivos conferidos pela bienal. Essas peças foram inicialmente incorporadas ao acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Por decisão de Ciccillo (que intempestivamente também extinguiu o MAM, criação sua que teimosamente ressurgiria, sem acervo e sem patrono), foram doadas à Universidade de São Paulo (USP).

Até hoje pranteado pelo MAM-SP, esse acervo ainda representa o mais consistente núcleo de arte moderna e contemporânea internacional existente no território brasileiro.

A bienal vai exibir um pequeno conjunto dessas preciosidades, que inclui astros nacionais e internacionais como Alexander Calder, Lygia Clark, Milton Dacosta, Maria Leontina, Maria Martins, Ramirez Villamizar e Jesus Soto. As obras foram pensadas para serem exibidas junto a uma linha de tempo, pesquisa de Chico Homem de Melo. Esse segmento da mostra destaca, em um painel de 80 metros de comprimento, os principais fatos da trajetória da bienal e sua contextualização.

A curadora enfrentou algumas dificuldades para dar conta do percurso histórico das bienais por meio das obras do acervo do MAC. A primeira delas: "Várias premiações não foram para o acervo do museu, e sim para a coleção particular do patrocinador do prêmio na época", esclarece. A premiação por categoria (dita regulamentar) terminou nos anos 60. Depois, foi abolida toda premiação aquisitiva. Há um hiato, portanto, entre os anos iniciais e a atualidade, quando os museus brasileiros vivem clamando no deserto por doações para seus acervos.

Outra dificuldade significativa — talvez a mais importante — foi o fato de o Museu de Arte Contemporânea ter agendada uma mostra dos destaques de seu acervo para a data que concorre com o período de exibição de *Bienal: Os Primeiros 50 Anos...* A curadora admite que "houve um estica-e-puxa" com o MAC (do qual integra a equipe de pesquisadores) para garantir algumas peças. Mas a famosa *Unidade Tripartida*, de Max Bill, deve deixar a bienal depois da inauguração para integrar a exposição de acervo do MAC. Karel Appel é outra das ausências significativas.

Se tivesse criado "apenas" a Fundação Bienal de São Paulo, Ciccillo Matarazzo já seria merecedor de inúmeras homenagens. Ocorre que o empresário fez muito mais pela cultura brasileira. Sua primeira incursão na área, estimulada pelo engenheiro Franco Zampari (seu funcionário na metalúrgica Metalma), foi ajudar na criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). O passo seguinte foi apoiar a criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, cujos estúdios ocuparam parte de sua chácara em São Bernardo do Campo.

Ciccillo foi importante também no intercâmbio cultural com a Itália. Criou e manteve em Nápoles, terra de seus antepassados, a Fondazione Raffaele Matarazzo, patrocinadora de escavações arqueológicas em Herculano, cidade gêmea de Pompéia. Graças a esse mecenato, obteve a contrapartida italiana de 536 importantes peças arqueológicas. Doadas para a Universidade de São Paulo, foram o início do Museu de Arqueologia, inaugurado por Ciccillo em 1964. — AM

No alto, *Entre os Olhos, o Deserto*, **de Miguel Rio Branco; acima,** *Conquista*, **de Caio Reisewitz**

Onde e Quando

Bienal: Os Primeiros 50 Anos – Uma Homenagem a Ciccillo Matarazzo. **Pavilhão da Bienal (parque do Ibirapuera, tel. 0800-780-500). De 3ª a 6ª, das 14h às 22h; sábado e domingo, das 9h às 20h. De 24/5 a 29/7**

é vista como o campo de relações onde a arte se apresenta integrada ao sistema cultural".

Chama a atenção o fato de o elenco de *Zona de Tensão* ser formado exclusivamente por artistas que trabalham com fotografia, instalação e meios eletrônicos (vídeo, videoinstalação e projeção a laser). Os meios tradicionais como a pintura, o desenho e a escultura ficaram de fora. Para Daniela Bousso, esse recorte reflete o momento atual, "em que a pintura está tomada por diluições e procedimentos formalistas que mimetizam momentos históricos da arte". O elenco foi escolhido, diz, "com base em propostas conceitualmente mais bem resolvidas".

Maria Alice Milliet frisa que "a arte atual é eminentemente urbana e está ligada aos novos meios, ao uso intenso da imagem eletrônica, à integração das linguagens, à retomada da figura por intermédio da imagem virtual, à imagem mediatizada e a uma nova sensibilidade que rompe a introspecção dos anos 80 e se lança no mundo". Ela chama a atenção ainda para o fato de a curadoria ter integrado artes visuais, design e arquitetura, "sem as antigas segmentações praticadas na bienal".

Entre os artistas estão nomes de carreira consolidada, como Ana Tavares, Miguel Rio Branco e Rosângela Rennó, ao lado de valores em sólida ascensão, como Caio Reisewitz, a dupla Maurício Dias/Walter Riedweg e Rochelle Costi. Regina Silveira é a representante solitária de sua estelar geração. Autora da única obra feita para ser exibida em espaço urbano, ela apresenta sua transgressora e provocativa *Transit* – projeções de enormes moscas varejeiras sobre paredes cegas de diversos edifícios de São Paulo, entre eles a Fundação Bienal e a Oca (sede da Associação 500 Anos).

Toda obra de arte é, por definição, ambígua e polissêmica, mas Regina diz que sua obra não deve ser vista como uma metáfora exclusiva da situação atualmente vivida pela bienal. "Ela deriva de um trabalho que venho desenvolvendo com imagens de moscas desde 1997 para refletir sobre deterioração e as regiões de poder na cidade." A circunstância atual, admite ela, "é que tornou a obra passível também dessa leitura".

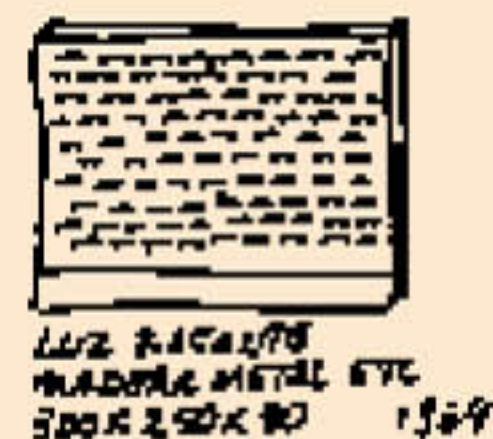
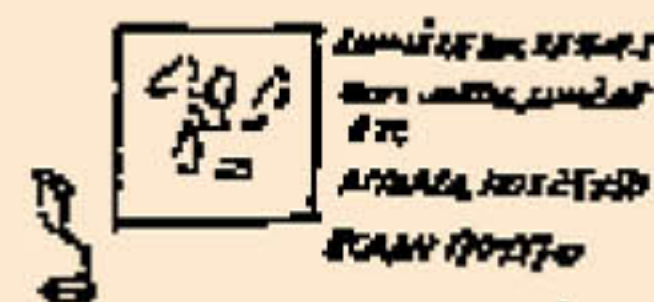
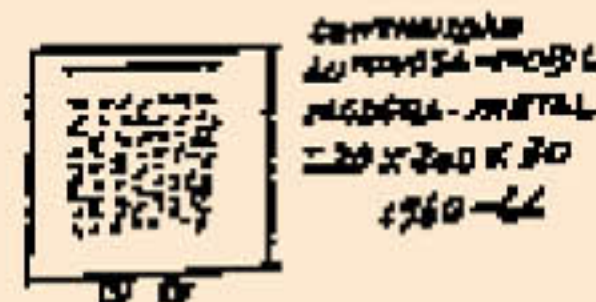
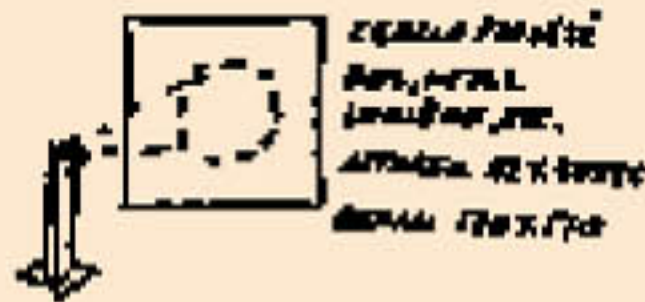
FOTOS DIVULGAÇÃO

Piège à Lumière (foto), de 1988, é uma das peças de Le Parc em exposição em São Paulo

Expoente da chamada arte cinética, a obra do artista argentino Julio Le Parc ganha dupla exibição em São Paulo. Na Pinacoteca do Estado de São Paulo, a partir do dia 3, poderão ser vistas 35 obras de sua autoria: seis pinturas e 29 instalações, incluindo-se nesta categoria seus "objetos de parede". Trata-se de uma reedição da mostra apresentada na Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, em 1999, com a inclusão de uma obra de grande porte que está sendo elaborada especialmente para ser exibida na pinacoteca. A exposição segue, a partir de julho, para estadas em Recife e Fortaleza. Outro conjunto de 33 obras de Le Parc estará exposto na Galeria Nara Roesler, a partir do dia 4. Também reunindo telas e instalações, a mostra conta com peças inéditas na América Latina, trazidas pela primeira vez de Paris, onde Le Parc mora há várias décadas. A seguir, Teixeira Coelho analisa a proposta estética de Le Parc:

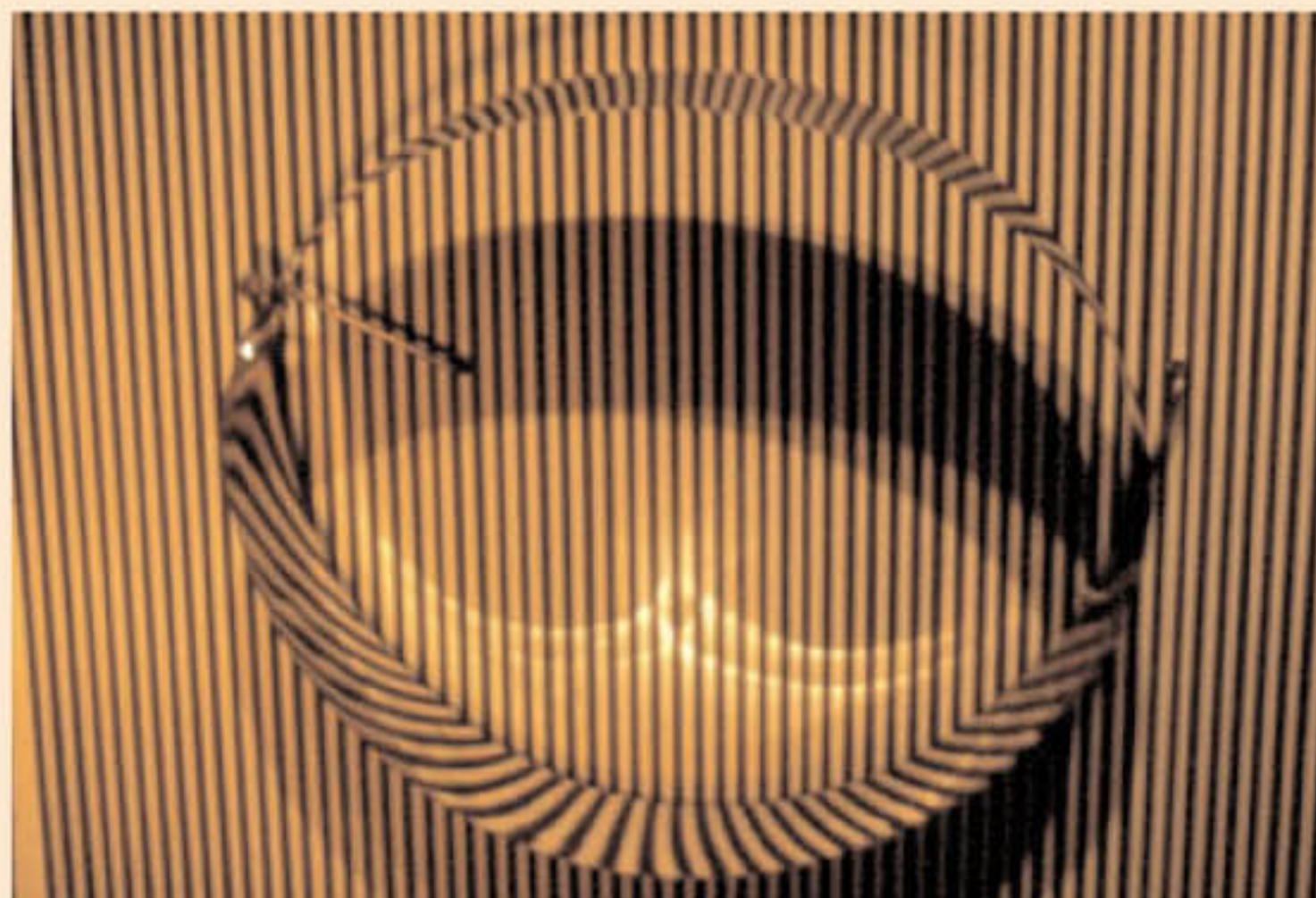
A leveza em movimento

Duas exposições em São Paulo mostram a etérea arte cinética do argentino Julio Le Parc

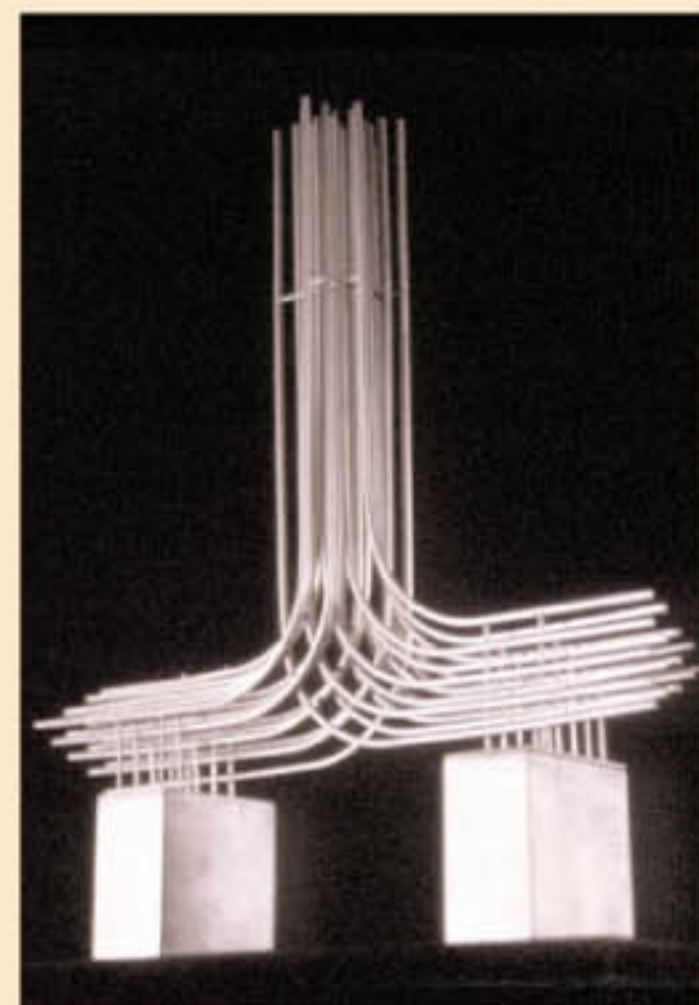
Por Teixeira Coelho

Na última Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, um dos momentos altos, talvez o momento alto, foi a mostra dedicada a Le Parc. Não há, nessa sugestão, nenhum comentário desabonador às outras manifestações da arte que às vezes, por um lapso, se costuma descrever como "mais contemporâneas". Mas a idéia de que artistas como Le Parc fazem parte de um "outro tempo" deve ser evitada (ainda que isso contrarie o que ele mesmo possa um dia ter pensado). Propostas como as suas permanecem atraentes por largo tempo, quem sabe por todo o tempo.

A sensação que toma conta de quem entra num "ambiente Le Parc" como o de Porto Alegre – feito por muros de luz, luzes em vibração, contínuos luminosos que se fragmentam, faixas luminosas pulsantes que saem das paredes e se inscrevem sobre as pessoas – é de quase imediata leveza. Dizer o quanto essa leveza é bem-vinda no cenário urbano de hoje e no cenário da própria arte é de longe desnecessário. Haverá, por certo, momentos para enfrentar as "pinturas negras" de Goya e delas extrair outro tipo de energia: o que se busca na arte não é sempre o "mesmo" mas o "diversificado" e há, nela, lugar para muita coisa, se não para tudo. De todo modo, a memória da leveza depois de uma experiência Le Parc é algo que abre um nicho especial na trajetória que um observador faz pela arte.

Diante ou "no meio" de suas propostas, o espectador se sente por instantes transformado em algo que parece de algum modo ter a qualidade daquilo mesmo com que Le Parc trabalha, a qualidade da luz, numa experiência acima de tudo física. Animal, mesmo. O observador se liberta de seu peso, de seu corpo constrangido. E de outras coisas. Da couraça de adulto, por exemplo. O leve encantamento ingênuo diante de uma "máquina" que produz movimentos-surpresa ou o desanuviamento que se dá quando aceita a brincadeira de usar uns óculos pelos quais tem outra visão física do mundo ou quando vê a própria imagem fracionariamente refletida num espelho especial, coloca-o quase na mesma esfera vital da empolgada criança a seu lado. A arte incorpora o parque de diversões, com a diferença, talvez, de que agora é também um parque de diversões da mente, como diria o poeta Ferlinghetti.

Abaixo, *Cercle en Contorsion sur Trame*, de 1966, da mostra da galeria Nara Roesler; no alto desta página e da oposta, croquis de Le Parc para orientação da montagem de suas instalações

(Mas é que a arte então aceita ser uma "curiosidade"...)

Esse espectador, que em seguida se torna parte do processo, ator, liberta-se também, se a tinha, de parte da carga histórica da arte que pesava sobre seus conceitos e emoções. O que pensava ser próprio da arte, o que esperava da arte passa por rápida revisão. Não por acaso: o artista argentino quis assim. Um manifesto de 1961 que não se apresentava como tal (a época quase não era mais para isso), assinado pelo Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) que incluía Le Parc, propunha princípios para uma nova arte – que explicam bem, coisa rara em manifestos artísticos – e, conhecendo-se agora o que foi feito, também como se conseguir a libertação do espectador e por conseguinte, o que o manifesto não dizia procurar, a leveza resultante sentida pelo espectador que, erudito ou não, recebe a idéia de arte como um pacote pronto formatado pela cultura. Nesse texto, o grupo dizia ser contra o mito da criação e as concepções estéticas rebuscadas feitas para a elite sob a forma de peças únicas e a favor de novas categorias que libertassem o público das inibições causadas pelo esteticismo tradicional. Contra as solicitações extra-visuais, a dependência do olho em relação ao universo cultural e as formas que idealizam (arte clássica), representam (Naturalismo), sintetizam (Cubismo) ou racionalizam (Concretismo) a natureza e a favor de relações não-arbitrárias entre as formas. Contra a existência de valores plásticos únicos, estáveis e subjetivos e a favor de situações temporárias, anônimas e instáveis. Contra a idéia de arte em vigor, e a própria palavra "arte", e a favor da noção do artista como um produtor qualquer. Essas palavras, Le Parc traduziu-as bem em sua aposta nas "estimulações óticas incontroláveis", na liberdade das formas diante do olho.

O que assim faziam Le Parc e outros artistas da Op Art e da Arte Cinética, como Mondrian, Vasarely e Soto era, na essência, propor um novo "contrato social" para a arte. Até o início do século 20 – isso inclui o Realismo, o Impressionismo, o Cubismo, o Futurismo, o próprio Dadaísmo e, claro, o Realismo Socialista – a sociedade sempre esperou do artista um produto "que servia para alguma coisa", mesmo que não imediatamente. Na Renascença, a arte aproximava o homem do Ideal, sagrado ou profano. No século 19, mostrava a dura condição do trabalhador do campo ou os prazeres de domingo à tarde no parque. No início do século 20, propunha, com o Futurismo, vagos programas do maquinismo que se supunha resgatador. Com a arte política, nazista ou comunista, uma carta de assombrosos princípios sociais. A arte op-cinética não faz nada disso. Ela "não faz nada". Essa arte não serve para nada, é inteiramente inútil. A verdade é que a arte sempre foi inútil, embora papas, reis, ditadores e educadores nunca o tenham percebido ou, fazendo-o, fingiram não o perceber. E com exceção dos artistas mensageiros ou explicadores, os outros, provavelmente os grandes, sempre procuraram, por trás do encargo a que tinham de responder pelo menos de fachada, alguma outra coisa que nunca se encaixou nos moldes produtivistas-utilitaristas. Um texto sobre a Bienal de Veneza de 1966, de que Le Parc participa, fala da emergência do *homo ludens* contra o *homo faber*. Era de fato o que buscava essa arte: o jogo do puro dispêndio, o puro dispêndio do jogo. Algo ainda não fácil de aceitar, menos ainda na era do politicamente correto quando a arte volta a achar que deve "pesquisar" a "vida urbana", ou "a questão dos gêneros", ou "o lugar do étnico" e quando se tenta confundir boas intenções com valor estético. Mas que é a única coisa em nome do que, e apenas do que, a arte deve ser defendida: a "inutilidade", seu único valor, um enorme valor neste vasto universo do "rendimento".

A arte, porém, é o terreno dos paradoxos e das irrealizações. Ao ir para a rua, no fim dos anos 60, a arte de Le Parc queria libertar o homem da tradição visual e oferecer-lhe nova percepção de si mesmo. Isso já era um finalismo, uma quase-utilidade. Essa arte se mostrava então igualmente "engajada", embora com outro sinal. Uma arte guerrilheira, como dizia Le Parc, ele que sempre foi um opositor do *statu quo* e das ditaduras militares; seus textos, permeados às vezes por uma linguagem com ecos do código sociológico marxista, falavam na ajuda que sua arte podia trazer para a transformação do mundo ao propor a libertação da visão. A viabilidade desse programa era e é no mínimo discutível. E assim como aconteceu com outros movimentos, tampouco a arte op-cinética acabou com a palavra arte ou com o sistema da arte (Le Parc ganhou o primeiro prêmio de pintura daquela mesma Bienal de Veneza de 1966). Tudo isso dito, nada tolhe a sensação que, diante das obras luminosas de Le Parc, toma conta do espectador-espetáculo: uma extrema leveza, flutuação e liberdade... por algum tempo, em todo caso, que é o que a arte permite... ■

Onde e Quando

Exposições de Julio Le Parc – Pinacoteca do Estado de São Paulo (Praça da Luz, 2, tel. 0++/11/229-9844, São Paulo). De terça a dom., das 10 às 18h. Ingressos: R$ 5 e R$2; grátis às quintas. De 3/5 a 1/7. Galeria Nara Roesler (av. Europa, 655, tel. 0++/11/3063-2344, São Paulo). De seg. a sexta, das 10h às 19h; sáb. das 11h às 15h. Grátis. De 4/5 a 13/6

À esq., obra de Le Parc que integra a exposição da Pinacoteca do Estado de São Paulo

A *Comédia* de Botticelli

A inédita reunião dos desenhos do pintor florentino para ilustrar o poema de Dante, em exibição na Inglaterra, evidencia a proximidade estética dos dois artistas. Por Hugo Estenssoro, de Londres

O desenho (foto) de Botticelli representa o canto 18 do *Inferno*, da *Divina Comédia* de Dante

FOTOS DIVULGAÇÃO

A poesia, diz o implacável aforismo, é aquilo que se perde na tradução. É fácil imaginar então quanto pode perder-se na transposição de uma obra literária para uma ilustração. Até quando o autor de um livro é seu próprio ilustrador – Thackeray, por exemplo, ou William Blake, grande pintor e grande poeta – o resultado não é totalmente satisfatório, na medida em que, como leitores, podemos imaginar (e quase sempre imaginamos) outras possibilidades visuais, outras cenas com outra atmosfera, outras feições para os personagens. As maiores riquezas da literatura estão na nossa leitura subjetiva, daí a importância estética de tudo o que o autor escolhe não dizer, dando espaço à nossa imaginação. Virtualmente, toda a história das artes plásticas antes do século 20 é a representação – isto é, a ilustração – de idéias (sobretudo religiosas) também perpetuadas em texto. Existe, portanto, um ponto de convergência no qual uma ilustração deixa de sê-lo para sublimar-se numa obra de arte independente, em que as infidelidades ao texto (para nossos olhos de leitor) perdem importância, para nossos olhos de observador, ante a soberania visual da obra plástica.

É muito provável que o mais extraordinário exemplo desse tipo de transmutação sejam as ilustrações da *Divina Comédia* de Dante, desenhadas por Sandro Botticelli. A mostra em cartaz na Royal Academy de Londres, que reúne, depois de quatro séculos, 92 desenhos (dos cem) que sobreviveram a guerras, desastres, traças e esquecimento, permite pela primeira vez em várias gerações a emissão desse julgamento. Isso nem sempre foi fácil. Em meados do século 17, o volume correu perigo de dispersar-se, mas felizmente só oito desenhos foram separados e terminaram no Vaticano, enquanto o restante ficava guardado na coleção de lorde Hamilton, na Escócia. Em 1882, foram vendidos à Alemanha, apesar dos protestos da rainha Vitória. O ensaísta Walter Pater, um dos principais responsáveis pela revalorização da Renascença no século 19, diz em seus *Estudos sobre a História da Renascença* (1873) que Botticelli só recentemente tinha deixado de ser um relativo desconhecido. As ilustrações da *Comédia* dantesca foram novamente divididas durante a Guerra Fria, quando parte delas ficou detrás do Muro de Berlim.

Foi ainda Pater, nesse ensaio pioneiro, quem assinalou os fatores que tornavam improvável o surgimento de um ilustrador dantesco de gênio antes do século 15: Giotto e seus seguidores, com seu ingênuo entusiasmo religioso, ainda não tinham aprendido a carregar de sentido as aparências exteriores, os gestos de cada dia. Vislumbra, porém, o fator-chave quando diz que Botticelli era "um pintor visionário e nessa característica se parece com Dante". Melhor ainda, Pater afirma que os desenhos de Botticelli "não são meras traduções das palavras de Dante, mas verdadeiras visões de pintor". Ficaria muito pouco a acrescentar não fosse o fato de Pater, devido às limitações da época, não aprofundar as razões estéticas que permitem a feliz convergência de Botticelli com Dante Alighieri e sua *Comédia*.

Para isso é preciso lembrar que as ilustrações de Botticelli não são – não podem, nem querem ser – uma obra da importância capital da *Divina Comédia*. Como George Steiner acaba de dizer no seu mais recente livro (*Grammars of Creation*, Faber, Londres, 16,99 libras), Dante é o "meridiano" da cultura ocidental, isto é, o ponto de referência básico para onde convergem a Antigüidade e a Era Moderna. É nesse contexto que devemos examinar os desenhos de Botticelli que, como informa Vasari (principal fonte de informação sobre a vida do pintor), escreveu um comentário da *Comédia* no período de crise religiosa que o levaria a abandonar a pintura.

Superficialmente, a trajetória de Botticelli parece a inversa de Dante. Enquanto o poeta fecha a cultura clássica para escrever um poema cristão em italiano, o pintor é o primeiro a recuperar a mitologia clássica como tema sério da pintura, abandonando a religiosidade naturalista inaugurada por Giotto (amigo e retratista de Dante). Em realidade, o que acontece é que ambos estão a fundir as duas grandes Idades do Ocidente, a Antiga e a Moderna. Foi o grande estudioso da arte gótica, Paul Frankl, que chamou a atenção para a característica indiscutivelmente gótica de Dante, que é, ao mesmo tempo, o primeiro poeta moderno: o primeiro a escrever na primeira pessoa, e o que é mais importante, como assinala Borges, o primeiro a incluir-se como personagem na própria obra. Pater foi também o primeiro a reparar na "maneira gótica" de Botticelli. Ao mesmo tempo, historiadores e críticos têm destacado o "medievalismo" de muitos recursos usados por Botticelli – como o de representar vários episódios de uma narrativa no mesmo quadro – que já eram obsoletos para um contemporâneo de Michelangelo. Ademais, é evidente que as ilustrações da *Comédia* constituem uma iluminura, gênero medieval por excelência.

Onde e Quando

O Dante de Botticelli - **Royal Academy of Arts, em Picadilly, centro de Londres (tel. 00/++/ 44/020/7300-8000). Diariamente, das 10h às 18h; às sextas, até às 22h. Ingresso: 7 libras. Até 10 de junho**

Não é difícil imaginar Botticelli meditando sobre o encontro de Dante com Oderisi, *"l'onor d'Agobbio e l'onor di quell'arte/ ch'alluminar chiamata è in Parisi"* (*Purgatório*, 2, 80-81). O poeta usa, para refletir sobre a "vaidade da glória", o exemplo do iluminador contemporâneo (morto em 1299), glória da cidade de Gubbio e célebre mestre "da arte que em Paris é chamada iluminura". Hoje, tudo que sabemos de Oderisi está em uma minúscula nota de Vasari, mas Dante o menciona para iniciar o seu famoso trecho sobre a fama, em que também cita dois grandes pintores, Cimabue e Giotto, e os poetas do "*stil nuovo*". Ora, os estudiosos datam as ilustrações de Botticelli da década em que, sob a influência de Savonarola (que controla Florença a partir de 1492 e é executado e queimado em 1498), o pintor sofre uma crise religiosa. Seu irmão Simone era um *piagnone* ("chorão"), um dos fundamentalistas de Savonarola. Botticelli pinta seu último quadro, a apocalíptica *Natividade*, hoje na National Gallery de Londres, em 1500, acrescentando-lhe uma faixa em grego em que cita o Evangelho de São João. Mas vive até 1510. Suas ilustrações da *Divina Comédia* podem não ser sua obra-mestra, como alguns pensam, mas é sem dúvida o cume de seu desenvolvimento espiritual e artístico.

Existe, portanto, um paralelismo vital e estético entre Botticelli e Dante. Ambos foram mestres supremos de uma arte nova durante uma juventude alegre e sensual, em que o amor é celebrado como um erotismo transcendental; ambos passam por uma crise que os leva às suas raízes religiosas e a uma recuperação da estética medieval. A etapa final é a procura do absoluto. No caso de Dante, como diz Benedetto Croce no livro capital sobre o poeta (*Poesia di Dante*, 1920), graças a "uma mistura das coisas mundanas de todas as épocas, projetando o transeunte na tela do eterno". No caso de Botticelli, nas palavras luminosas de Gombrich, "abrindo para a arte secular esferas emocionais que até então estavam reservadas para a prática religiosa". A leitura e ilustração de Dante foi para Botticelli um retorno à emoção religiosa. A temática pagã tinha sido um erro: "no meio de sua vida", como Dante, tinha "perdido o reto caminho". Com os desenhos o recuperou. Explica-se que abandonasse a pintura: depois de ter intuído o rosto de Deus, o resto era silêncio. ■

À esquerda, ilustração do canto 21 do *Inferno*; **nesta página e na oposta, representação do** *Paraíso* **canto 26**

Impressões da história

Livros registram o percurso artístico de Alfredo Volpi e Lygia Pape

A trajetória de dois artistas plásticos cujas obras são fundamentais para a compreensão do desenvolvimento da arte brasileira ao longo do século 20 chegam ao mercado em importantes lançamentos editoriais. O primeiro livro é *Volpi*, de Sônia Salzstein, que retrata o percurso artístico de Alfredo Volpi (1896-1988), talvez o mais original entre os pintores modernos brasileiros. A segunda publicação é *Gávea de Tocaia*, sobre a obra de Lygia Pape, um dos nomes centrais do movimento neoconcretista, egressa do grupo Frente, surgido nos anos 50.

Com uma tese clara, a edição de *Volpi* se apóia numa ampla pesquisa, que sistematiza um grande número de fontes de informações sobre o artista, incluindo acervos de obras e documentos. "A formação da arte moderna brasileira, da virada do século passado até os anos 50, é marcada por marchas e contramarchas, com muitos recuos conservadores, e Volpi é o primeiro a tornar-se moderno", diz Sônia Salztein, que localiza "o pintor do Cambuci" como pioneiro na inserção da arte brasileira na corrente abstrata internacional, em seu segmento construtivista. Com 324 páginas e 259 imagens (R$ 230), o livro tem patrocínio do Banco Pactual, e integra uma série produzida por Silvia Roesler, que deve ter seqüência com a obra de Iberê Camargo.

Já os 46 anos de trajetória artística de Lygia Pape estão editados em livro (Cosac & Naify, 336 páginas, 113 ilustrações, R$ 95) com design da própria autora e textos inéditos de Mário Pedrosa, do crítico inglês Guy Bret e de Hélio Oiticica. Este último foi, juntamente com Lygia Clark, companheiro de Pape no núcleo da vanguarda brasileira que nos anos 60 e 70 dedicou-se às experimentações sensoriais. A publicação preserva o humor (às vezes negro) e destaca a variedade da obra de Pape, num percurso que vai das pinturas da época do grupo Frente a uma debochada citação de Duchamp em *Étant Donnés?*, de 1999. — JOSIANE LOPES

Acima, obra de Lygia Pape; à esquerda e abaixo, pinturas de Alfredo Volpi

A MULTIPLICAÇÃO DOS SENTIDOS

Edgard de Souza esculpe ambíguas formas do desejo

Por Katia Canton
Foto Henk Nieman

As esculturas e os objetos feitos pelo paulistano Edgard de Souza são visualmente atraentes: lustrosos, brilhantes, perolados, lisos, circundados de um certo estranhamento. São corpos carregados de ambigüidade e múltiplos sentidos, que parecem provocar-nos, exigindo que os decifremos. Uma gota de madeira perolada, por exemplo, fixada à parede, derramando-se em um arco voltado para cima, pode aludir à água ou ao óleo escorrendo contra a gravidade ou à ejaculação do sêmen em pleno orgasmo. Eróticas e estranhas, suas obras são também formas intrigantes de produção de sentido, fazendo-nos pensar sobre as abrangências e faltas, sobre identidade e alteridade, sobre ausências e desejos.

Ao terminar a faculdade de Artes Plásticas, em 1987, Edgard de Souza pintava telas em que figuravam grandes jóias. As telas passaram a ser recortadas nas formas de pedras preciosas, dando origem a seus primeiros objetos escultóricos: colares e uma pérola gigante, feita em madeira pintada. No fim dos anos 80, produzia árvores das quais brotavam bolas de ouro; grandes estrelas, simulacros exagerados de jóias, luxo e beleza. Seguiu-se uma série de pufes com formas de animais estranhos. Felpudos, peludos, de couro, pele e veludo tomavam formas arredondadas, encaracoladas e pareciam convidar ao toque.

Tanto quanto as alusões mais explícitas ao corpo e suas derivações, a obra de Edgard de Souza sempre falou do desejo. Nos anos 90, ele criou *Torsos*, formas quase abstratas e pulsantes, feitas em couro ou madeira laqueada. Depois, *Baços*, feitos com bolas de madeira recobertas de couro ou pêlo de vaca. O artista passou, então, a tratar do espaço ocupado pelos corpos, da ausência deles, dos rastros e lembranças de suas presenças. Assim surgiram obras marcantes, como *Abrigo*, um invólucro arredondado, no tamanho natural do artista. Ou a banheira, branca e arredondada, talhada na forma de uma concha, ou uma grande colher de sopa, que parece clamar pela presença de um corpo enrolado.

Em meados dos anos 90, Edgard de Souza passou a manipular formas e conceitos relacionados à auto-imagem. Fez uma série de desenhos e gravuras em que seu rosto aparecia em diferentes expressões e caretas. Depois, criou uma estratégia de trabalho em que fotografava seu corpo nu e o replicava, passando a foto diversas vezes pelo aparelho de fax. O resultado deu origem a uma de suas mais estimulantes séries, com "clonagens" de si mesmo. Ora seus "eus" compõem figuras que lembram esculturas helênicas, retiradas da história da arte, como *Três Graças* — ele mesmo se desdobrando em três —, ora lutam entre si. Essas auto-imagens, que se tornam quase abstratas, originaram esculturas em gesso e bronze, em que o artista se desdobra em torsos e membros incompletos, que brotam entre um corpo e outro, formando pontes de ausências.

Diferentemente de muitos artistas, que traçam projetos e encomendam a fatura das obras a marceneiros, vidreiros, etc., todos os objetos de madeira são feitos pelo próprio Edgard de Souza. "Sou perfeccionista e não tenho paciência para explicar o que quero. Acabo fazendo eu mesmo", diz ele, que mora e trabalha numa casa sossegada, no bairro Vila Romana, em São Paulo. Trata-se de um espaço amplo, com um pátio ao meio, onde o silêncio e a disposição de móveis e objetos criam o clima de uma habitação interiorana. Para produzir, o artista requer solidão e dispensa inclusive a presença de assistentes. "Cuido da casa sozinho". Noctívago, tende a trabalhar à tarde e à noite, reservando as manhãs para o descanso. Outra necessidade, que surge periodicamente: temporadas de ócio — na verdade, períodos dedicados ao pensamento, à reciclagem de idéias para novas criações.

Registros de origem

Com o tema *Raízes e Asas*, a quinta edição do Mês Internacional da Fotografia reúne em São Paulo obras de mais de 100 profissionais. Por Diógenes Moura

Dois termos apenas aparentemente divergentes, raízes e asas, formam o tema do quinto Mês Internacional da Fotografia, um conjunto de 60 exposições de 110 fotógrafos, brasileiros e estrangeiros, que acontece em São Paulo ao longo de todo este mês e se estende até meados de julho. Criado em 1993 por um grupo de aficcionados – como as fotógrafas Stefânia Brill e Nair Benedicto e o curador e crítico Rubens Fernandes Junior –, o Mês da Fotografia acontece sempre nos anos ímpares, e já tratou de temas como *Identidade*, *Paixão e Transformação* e *Seis Propostas para o Próximo Milênio*, este inspirado no livro do escritor Italo Calvino.

Neste ano, o segmento internacional, que nos anos anteriores mostrou obras de artistas como Cartier-Bresson e Robert Doisneau, completa um ciclo dedicado aos fotógrafos clássicos franceses. Embora de origem húngara, nascido em Budapeste, 1894, é André Kértèsz, com *Ma France*, que faz a representação francesa. Kértèsz viveu em Paris entre 1925 e 1937. Dono de uma estética impecável, ironizou a fotografia como cópia do real, desconstruindo a realidade para mostrá-la por ângulos incomuns, como avistar o Louvre, lá longe, através dos ponteiros e dos marcadores de um relógio, lá atrás, nos anos 30.

Outro "estrangeiro", o franco-afro-baiano Pierre Verger desembarcou na Bahia para sempre em 1946 e aparece na programação com 35 imagens inéditas, que fazem uma radiografia do fim da sua vida francesa, no início dos anos 30, depois de perder todos os membros da sua família. É nesse período que ele parte para a Polinésia, onde surge sua paixão pela fotografia. A mostra inclui também a correspondência de Verger com amigos de infância e outros, como Roger Bastide.

Verger é um paradigma da valorização da identidade nacional que está bem representada na mostra, quer seja nas manifestações ligadas à arte popular e à religiosidade, quer seja na matéria documental/autoral (e poética) dos fotógrafos brasileiros. Esse é o caso de Eustáquio Neves, que segue em procissão os passos dos Arturos, uma comunidade mineira remanescente dos quilombos. Com outros signos plásticos e contemporâneos incorporados às relíquias históricas, o autor como que se prostra frente ao sagrado para mostrar o contraponto com o homem mortal. É uma perspectiva semelhante que identifica, no escaldante interior cearense, os votos dos romeiros da fé – anônimos rabiscados nas paredes: Daniel, Viviane, Guaraci –, registrados por Tiago Santana em *Benditos*. A religiosidade é tema ainda de fotógrafos como Adenor Gondim, José Bassit e Helga Ancona, que estão na mostra juntamente com a artista americana Christine Burril e os brasileiros Dora Longo Bahia e Ed Viggiani.

As exposições, com diferentes períodos de duração, ocupam diversos espaços, que vão do Memorial da América Latina, Institutos Goethe e Moreira Salles ao Paço das Artes e Sesc Pompéia, incluindo o hall de várias estações do Metrô. Informações podem ser obtidas nos sites www.nafoto.org.br e www.mesinterdafotografia.com.br.

No alto, foto de André Kértèsz; acima, da esquerda para a direita, fotos de Tiago Santana, Marcelo Greco e Eustáquio Neves

FOTOS DIVULGAÇÃO

As aquarelas do Brasil

Mostra no Rio valoriza a técnica e contraria o preconceito crítico

Tida por alguns como volátil e pouco propícia à reflexão, a aquarela sempre foi tratada como uma técnica menor, mas é um meio de expressão que inclui toda uma história da arte que permaneceu ignorada, sem menções críticas. A opinião é do pintor e professor de arte Alberto Kaplan, que selecionou 123 obras de 123 artistas para a exposição *Aquarela Brasileira*, que fica do dia 21 deste mês a 15 de julho no Centro Cultural Light (avenida Marechal Floriano, 168, Centro, tel. 0/++/21/211-2921), no Rio de Janeiro. "A aquarela, no Brasil, foi inicialmente tratada como um luxo europeu, um diletantismo dos pintores viajantes. E fixou-se uma idéia de que ela estava presa ao paisagismo, ao passadismo e à ingenuidade, além de não ser durável, embora existam aquarelas de 2,5 mil anos", diz Kaplan.

Acima, aquarela de Iberê Camargo (1993); abaixo, aquarela de Thomas Ender (1817-18)

A exposição agrupa os aquarelistas por períodos históricos. "Não há uma linha evolutiva. A aquarela sempre foi praticada como uma pintura íntima, mas reflete, com muita clareza, as estéticas vigentes em cada época", diz o curador. A mostra abre com paisagens de artistas como Debret, Rugendas e Thomas Ender e passa pela afirmação da aquarela brasileira, promovida por Benedito Calixto. O módulo modernista tem obras pouco conhecidas de Guignard, Anita Malfatti, Cícero Dias e Ismael Nery. Outros blocos reúnem o expressionismo de Lasar Segall e Goeldi, o abstracionismo de Mabe, além da produção dos anos 60 aos dias de hoje, incluindo obras de Fayga Ostrower e as experiências de Tunga.

A exposição acontece em seguida à publicação do livro *Viagem ao Brasil – Aquarelas de Thomas Ender (1817-1818)*, que registra, em três volumes, a coleção de quase 800 imagens brasileiras produzidas pelo pintor austríaco. A edição da Kapa Editorial tem patrocínio da Prefeitura do Rio de Janeiro, Petrobras e Banco BBA Creditanstalt, e custa R$ 295. — MAURO TRINDADE

FOTO VICENTE MELO / DIVULGAÇÃO

AS DIFICULDADES DA EMANCIPAÇÃO

Uma exposição montada por marchands apresenta jovens artistas que mostram pouca originalidade ao insistir em expressar "tendências" internacionais

Por Daniel Piza

A ascensão do curador no cenário das instituições internacionais de arte nas últimas décadas diminuiu o papel das galerias em selecionar e apresentar talentos. À primeira vista, isso pode parecer positivo, porque desvincularia a novidade estética de seu potencial de mercado. Mas, como não existem ganhos absolutos, agora está claro que os marchands desempenhavam uma função insubstituível justamente por estarem mais próximos dos desejos do público, ainda que para contrariá-lo. E as feiras de arte, como se sabe, trabalham também como mercado, legitimando "tendências" e promovendo nomes, permitindo por exemplo que um Tunga possa cobrar US$ 30 mil para fazer uma curta performance artística durante um desfile de moda. Não por acaso, de Ambroise Vollard a Leo Castelli, a história da arte moderna pode até mesmo ser contada por meio da biografia de seus principais galeristas. Eles não tinham compromissos com teorias esotéricas, apenas com seu gosto e com o convencimento de seus clientes.

Daí o elogio à iniciativa da Casa das Rosas de convocar algumas das principais galerias de São Paulo a apresentar talentos que ainda estariam por ser reconhecidos, na exposição *Arco das Rosas — O Marchand como Curador*. Mas, por ironias da história, esses futuros talentos mostram pouca originalidade, e suas obras são a expressão das "tendências" decretadas nas bienais. Se, como disse Nelson Aguilar, a história da arte brasileira é a de sua busca por emancipação em relação a modelos importados, ela ainda não desfruta de todos os seus direitos civis. Continua pobremente derivativa.

A exposição tem poucos momentos de criatividade individual, enfraquecidos pela mania corrente das "propostas" pseudoconceituais. *Abrigo*, de Franklin Cassaro, da galeria Baró Senna, é metáfora divertida sobre a Era da Mídia — um colchão de ar feito de páginas de jornal, a criticar o vazio por dentro de tanta notícia —, mas tão banalizada quanto o próprio noticiário. *Floresta*, de José Bento, da galeria Marília Razuk, é um conjunto de troncos antropomórficos distribuídos pela varanda da casa, a comentar a destruição da natureza que destrói o próprio homem — outro lugar-comum. As pinturas de Alexandra Pescuma, da galeria Múltipla, têm boa fatura, mas remetem excessivamente a Lucian Freud. As costuras feministas de Cristiana Bernardes, da Valu Oria, usam os símbolos batidos do classificatório machista, como cabelos, vestidos e a cor rosa, para supostamente ironizá-los, mas seu uso irônico também já está batidíssimo. Já as instalações e os vídeos conseguem ser ainda mais desinteressantes, com seu abuso dos movimentos repetidos, dos contrastes baratos, dos ruídos incessantes.

Os marchands não têm gosto ou a oferta é que é desesperadora? Talvez os dois motivos. Não é à toa que as galerias paulistanas têm visitação quase zero.

FOTO DIVULGAÇÃO

À esq., *Meu Vestido de Casamento*, de Cristiana Bernardes

Arco das Rosas – O Marchand como Curador. Coletiva na Casa das Rosas (avenida Paulista, 37, São Paulo, SP, tel. 0++/11/251-5271). De 3ª a dom., das 12h às 20h. Grátis. Até dia 20

As Mostras de Maio na Seleção de BRAVO!

Edição de Katia Canton (*)

	MOSTRA	ONDE ESTÁ	TRATA-SE DE	QUANDO	IMPORTÂNCIA	PRESTE ATENÇÃO	CATÁLOGO	PARA DESFRUTAR
FORTALEZA	**Eyegoblack** *Pintura Privada* (1996) Michael Kvium	Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (rua Dragão do Mar, 81, Praia de Iracema, Fortaleza, CE, tel. 0++/85/488-8600). Inaugurado há pouco mais de dois anos, o museu do Centro Dragão do Mar firmou parceria com a Pinacoteca do Estado de São Paulo buscando se integrar ao circuito nacional.	Exposição coletiva dos artistas dinamarqueses contemporâneos Marco Evaristti, Niels Bonde, Michael Kvium e Eruk Frandsen.	Até 27/5. De 3ª a 6ª, das 10h às 17h30; sáb. e dom., das 14h às 21h30. 3ª a sáb., R$ 4; dom. grátis.	A mostra, organizada pelo grupo dinamarquês, tem repercussão internacional, tendo sido exibida, além da pinacoteca paulista, no Museu de Arte Moderna de Santiago e nas bienais de Buenos Aires e de Havana.	Em como diversos meios – pinturas, esculturas, instalações e vídeo – criam um clima provocante e no acúmulo de materiais inusitados.	Com a reprodução das obras e textos críticos. R$ 30.	O Memorial da Cultura Cearense, no mesmo Centro Dragão do Mar, mantém em cartaz até o dia 30 deste mês a exposição *Mar de Luz*, que reúne fotos do litoral cearense feitas por 13 profissionais.
BH	**Walton Hoffmann** Sem título (detalhe), 2001	Galeria Circo Bonfim (rua José Ildeu Gramiscelli, 365, Bonfim, Belo Horizonte, MG, tel. 0++/31/3422-6802). Aberta há dois anos, a Circo Bonfim dedica-se à apresentação da obra de artistas emergentes.	Exposição individual de Walton Hoffmann, com seis quadros de acrílica sobre tela e a instalação *Memory Games*, com cerca de 100 objetos.	De 9/5 a 3/6. De 2ª a 6ª, das 8h às 19h; sábado, das 10h às 14h.	Esse artista paranaense radicado no Rio de Janeiro faz pinturas que revivem brincadeiras de infância ensinadas pelos avós suecos. Na obra, ele transforma sua história em um enigmático jogo de memória recriado pelo espectador.	Nas pinturas em que figuras variadas, todas pretas, como se fossem sombras, aparecem compostas sobre a tela branca e lisa, como se estivessem flutuando.	Folder-convite com ilustrações.	Em Nova Lima, cidade da Grande Belo Horizonte, o atelier de Amílcar de Castro, inaugurado no mês passado, permanece aberto à visitação até o dia 19, com mostra de obras do artista e de seus filhos Pedro de Castro e Rodrigo de Castro, e de Thais Helt.
RIO DE JANEIRO	**Waltércio Caldas 1985-2000** *Próximos* (detalhe), 1991	Centro Cultural Banco do Brasil (rua Primeiro de Março, 66, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/3808-2020). A antiga sede do Banco do Brasil hoje abriga dois teatros, uma biblioteca de cem mil volumes e salas de vídeo e cinema, além de uma casa de chá e um restaurante.	É a maior mostra já realizada com as obras do artista carioca, num panorama de sua produção dos últimos 15 anos. São 33 esculturas de grande e médio porte, oito desenhos, uma aquarela, três maquetes, seis cadernos de anotações e cinco reproduções de obras públicas.	De 15/5 a 29/7. De terça a domingo, das 12h às 20h. Grátis.	Um dos maiores artistas brasileiros vivos, Waltércio Caldas mostra, nessa retrospectiva, como suas obras têm consistência e elegância, como provocam o pensamento ao mesmo tempo em que evocam uma contemplação meditativa, serena.	Nas obras inéditas que se acrescentam à retrospectiva, entre elas o livro *Momento de Fronteira* e a escultura *Thelonious Monk*.	Livro de 266 págs. com textos de críticos, do artista e cronologia ilustrada. Preço a definir.	A Igreja da Candelária (praça Padre Miguel, s/nº, Centro), bem em frente ao Centro Cultural Banco do Brasil, é um dos pontos mais conhecidos e menos visitados do Rio. Com sua fachada em cantaria, revestimento interior em mármore, portas trabalhadas em bronze e diversos murais, é uma das mais belas igrejas da cidade.
VILA VELHA	**José Rufino** *Laceratio* (detalhe), 1999	Museu Ferroviário Vale do Rio Doce (Antiga Estação Pedro Nolasco, Argolas, Vilha Velha, ES, 0++/27/246-1443). Desde a inauguração do museu, em outubro de 1998, sua Sala de Exposições Temporárias tem recebido mostras de nomes representativos da arte contemporânea e firmado sua importância como espaço cultural no Espírito Santo.	Exposição individual de José Rufino, que criou uma instalação com móveis e documentos da ferrovia Vitória-Minas.	Até 25/6. 3ª a 5ª e sáb. e dom., das 10h às 18h; 6ª, das 12h às 20h. Grátis.	No início dos anos 90, esse artista paraibano adotou o nome do avô paterno latifundiário e começou sua pesquisa artística sobre memória pessoal. Agora ele lida com a memória dos locais onde expõe.	Na forma como o artista recolhe e trabalha esses móveis e documentos, fazendo intervenções, criando comentários que relacionam passado e presente.	Folder com reprodução de obras anteriores do artista.	Do Convento de Nossa Senhora da Penha, no topo do Rochedo da Penha, tem-se uma vista panorâmica da cidade de Vila Velha e da vizinha Vitória. No convento há murais de Benedito Calixto.
SÃO PAULO	**Sandra Tucci** *Colônia Azul* (detalhe), 2000	Galeria Luisa Strina (rua Padre João Manoel, 974-a, Cerqueira César, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3088-2471). Inaugurada em 1974, é uma das grandes galerias dedicadas ao segmento de arte contemporânea em São Paulo.	Exposição de dez obras da artista paulistana Sandra Tucci, sendo quatro objetos de parede, duas esculturas e três "objetos flutuantes" ou móbiles, um deles resultado de uma projeção que pode ser vista a olho nu ou com óculos bicolor.	De 3 a 26/5. De 2ª a 6ª, das 10h às 20h; aos sábados, das 10h às 14h.	Trata-se da primeira individual que a artista faz nos últimos três anos. Tucci é uma artista referencial, que cria universos sedutores e pungentes com base em objetos do cotidiano.	Na atmosfera da mostra, composta só de objetos. Argolas, bolas translúcidas, correntes e molduras metálicas sugerem algo entre os estilos punk e religioso.	Com texto crítico e ilustrações. Preço a definir.	A poucas quadras da Strina, a galeria Mônica Filgueiras (al. Ministro Rocha Azevedo, 927, tel. 0++/11/3082-5292) promove a primeira exposição em São Paulo das pinturas da carioca Renata Cazzani.
SÃO PAULO	**A Arte no Egito no Tempo dos Faraós** Invólucro da múmia de Djed-khonsoiu-iou-ef-ankh (detalhe)	Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado (rua Alagoas, 903, Higienópolis, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3662-1662). A FAAP, como é conhecida a mantenedora do museu, mantém também uma das mais importantes escolas de Artes Plásticas de São Paulo.	Coleção de 56 obras do acervo do Departamento de Antiguidades Egípcias do Museu do Louvre e uma réplica da tumba de Sennedjen.	De 3/5 a 22/7. De 3ª a 6ª, das 10h às 21h; sáb., domingos e feriados, das 13h às 18h.	Essa mostra, com obras autênticas, demonstra como a visualidade egípcia, elaborada na escolha dos materiais, cores, técnicas e formas, espelham o significado da cultura daquele contexto histórico em seu sentido mais amplo.	Na réplica da tumba de Sennedjen, um exemplo de beleza, na forma e na qualidade das pinturas. Sennedjen era artesão das tumbas dos faraós e dos nobres.	Dois catálogos, um sobre a reconstituição da tumba e outro sobre a coleção. Preço a definir.	O bairro de Higienópolis abriga também o Instituto Moreira Salles (rua Piauí, 844, tel. 0++/11/3825-2560), que promove recitais, como o do citarista Alberto Marsicano (dia 17), e palestras de escritores, como Milton Hatoum (dia 24).
SÃO PAULO	**Acervo Aberto** Sem título (detalhe), Fabio Noronha	Adriana Penteado Arte Contemporânea (rua Peixoto Gomide, 1.503, Cerqueira César, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3081-1012, São Paulo, SP). A galeria, fundada em 1990, integra o circuito de casas paulistanas dedicadas à arte contemporânea.	Mostra de mais de 90 obras de 34 artistas, que integram o acervo da galeria.	Até 19/5. De 3ª a 6ª, das 10h às 19h; sábados, das 11h às 14h. Grátis.	A mostra é uma boa oportunidade para se conhecer talentosos nomes da novíssima arte brasileira, como Carla Zaccagnini, João Loureiro, Lourdes Colombo, entre outros.	Na maneira como, mesmo exibindo técnicas variadas, como esculturas e fotografias, a galeria destaca-se pela intrigante coleção de desenhos e de obras sobre papel.	A definir.	Também na rua Peixoto Gomide, algumas quadras acima, no cruzamento com a av. Paulista, o Museu de Arte de São Paulo (tel. 0++/11/251-5644) apresenta, de 15/5 a 29/6, a mostra *30 Mestres da Pintura no Brasil*, com obras de artistas como Guignard e Ismael Nery.
SÃO PAULO	**Fábio Miguez** Sem título (detalhe), 2001	Galeria Marília Razuk (av. Nove de Julho, 5.719, loja, Itaim, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3079-0853) e Centro Universitário Maria Antônia (rua Maria Antônia, 294, Centro, São Paulo, SP, tel. 0++/11/255-5538).	Duas exposições do artista paulista Fábio Miguez: uma só de telas e outra reunindo telas e fotografias.	Galeria Marília Razuk – até 12/5. Centro Universitário Maria Antônia – até 13/5.	Miguez iniciou sua produção no Grupo Casa 7, com uma pintura gestual e abstrata, característica da chamada Geração 80. A partir dessa época, dedicou-se ao aprimoramento da pintura, que se tornou mais leve, mais sutil.	No modo como as fotografias, verdadeiras anotações de passagens, dialogam com as pinturas, nas cores claras e difusas, nas transparências.	Folder com ilustrações do artista.	Não muito longe da galeria Marília Razuk, a galeria Thomas Cohn (av. Europa, 641, tel. 0++/11/3083-3355) apresenta, de 10/5 a 9/6, obras do artista inglês contemporâneo Anthony Cragg.
SÃO PAULO	**Metro – A Metrópole em Você** Desenho de instalação (detalhe) de Tunga, 2001	Centro Cultural Banco do Brasil – São Paulo (Rua Álvares de Azevedo, 112, Centro, São Paulo, SP). Inaugurado no mês passado, o CCBB-SP é uma tentativa do Banco do Brasil de ter em São Paulo um espaço que reproduza o sucesso de seus similares no Rio e em Brasília.	Mostra de uma instalação de Tunga, no interior do prédio, e de obras dos artistas Beth Moysés, Sandra Cinto, Pazé e Renata Pedrosa, na parte externa do edifício.	Até 24/6. De terça a domingo, das 12h às 20h. Grátis.	Na inauguração do espaço paulistano, além da potente instalação de Tunga, que ocupa a torre do edifício, a cidade ganha intervenções urbanas, feitas por quatro artistas paulistas contemporâneos.	Na forma como os quatro artistas criaram obras que respondem à questão da metrópole, abordando a necessidade universal de afeto.	Não tem.	Além da mostra de artes plásticas, a programação de inauguração do CCBB-SP inclui mostras de cinema e shows musicais.
SÃO PAULO	**Mobiliário Lasar Segall e Gregori Warchavchik** Mesa lateral de Warchavchik, anos 30	Galpão Design (rua Aspicuelta, 145, Vila Madalena, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3814-3393). Criado há 6 anos, o Galpão Design tem se dedicado à divulgação e à reedição de mobiliário moderno.	Exposição da reedição de peças de mobiliário criadas na década de 30 pelo artista plástico Lasar Segall e pelo arquiteto Gregori Warchavchik.	De 10/5 a 26/6. De 2ª a 6ª, das 10h às 19h; sábado, das 10h às 16h.	As reedições mostram criações de dois pioneiros do Modernismo brasileiro. Segall, de forte caráter expressionista, preconizou inovações estéticas que ocorreram na Semana de 22. Já Warchavchik criou, em 1927, a Casa Modernista, em São Paulo.	Nas linhas "limpas" dos móveis, traduzindo o desejo do novo, descartando os excessos estilísticos e academismos vigentes no design brasileiro até os anos 10.	Folder com ilustração dos móveis.	Na mesma rua Aspicuelta há bares agradáveis, como o São Cristóvão (nº 533, tel. 0++/11/3097-9904) e restaurantes como o Crab (nº 217, tel. 0++/11/3814-1178), de peixes e frutos do mar, e o Martín Fierro (nº 683, tel. 0++/11/3814-6056), especializado em carnes.

FOTOS DIVULGAÇÃO EXCETO DE WALTÉRCIO CALDAS: ROMULO FIALDINI/DIVULGAÇÃO / A ARTE NO EGITO NO TEMPO DOS FARAÓS: LAMBERTO SCIPIONI/DIVULGAÇÃO / JOSÉ RUFINO: TIAGO RIVALDO/DIVULGAÇÃO

(*) *Com Redação*

A última valsa

Inédita por mais de duas décadas, é finalmente lançada a coleção de oito sessões de gravação que documenta a despedida de Bill Evans, o mais influente dos pianistas de jazz

Por João Marcos Coelho

Fotos de Jan Persson

O músico ao piano: reverenciado até por Glenn Gould

Selado como *The Last Waltz*, o estojo de oito discos recém-lançado no mercado mundial pela Milestones Records é mais do que um documento histórico das sessões de 31 de agosto a 8 de setembro de 1980 que ocuparam o clube Keystone, São Francisco (EUA): esta caixa constitui o derradeiro e emocionante testamento musical do mais introspectivo, enigmático e denso dos pianistas do jazz, Bill Evans, que morreria dali a poucos dias, em 15 de setembro. É comum que grandes artistas influenciem outros. Mas o caso de Bill Evans é sui generis. Ele não só influenciou quase todos os grandes tecladistas do jazz posterior a ele, como sua estética determinou a fundação de uma gravadora, a ECM, de Manfred Eicher, que viria a moldar e abrigar um diversificado elenco de músicos à sombra do autor de *Waltz for Debby*. Modelo para sucessivas gerações por seu pianismo inconfundível, a vida pessoal de Bill Evans, em contrapartida, foi um tormento incessante — o que explicaria, para alguém como o admirador e também pianista Chick Corea, o segredo de sua arte. "Ele se condenou a revelar-se por inteiro por meio da música." Eliott Zigmund, baterista que o acompanhou nos anos 70, seria menos emocional: "Bill mergulhou muito cedo nas drogas porque jamais suportou ser um americano médio no universo marginal do jazz" (ele acabou saindo do sexteto de Miles Davis por causa de um racismo às avessas). Mas quem mais fundo chegou ao entendimento da vida de Bill Evans foi o amigo Gene Lees, ex-editor da *Down Beat*, o primeiro a dar-lhe uma capa na re-

vista, seu biógrafo e também o responsável pela melhor empresária que o pianista teve ao longo de sua carreira, Helen Keanes: "O seu foi o suicídio mais lento da história".

Aliás, foi Keanes quem ouviu de Bill Evans, em janeiro de 1979, quando o pianista fixa os parceiros Marc Johnson (contrabaixo) e Joe La Barbera (bateria), seu desejo de gravar ao vivo "umas 20 leituras de *Nardis* e colocá-las numa caixa com quatro discos". Trata-se do belo tema composto por Miles Davis para o saxofonista Cannonball Adderley nos anos 50, que já nasceu na condição de melodia, ou melhor, harmonia preferida de Bill Evans, que participou de seu primeiro registro, em 1958, no LP *Portrait of Cannonball*. E acompanhou sua notável carreira como uma obsessão musical, feito um *work in progress* público. Nos sets desta coleção, o tema aparece nada menos do que seis vezes (em geral como número final) e são os únicos, entre 65 faixas, que ultrapassam os dez minutos, alguns chegando perto de 20. Revelam um refinamento crescente, seja nas longas introduções em piano-solo ou nas improvisações em trio – e não é exagero dizer que um trio à la Evans está para o jazz assim como o quarteto de cordas está para a música erudita.

Filho de pai galês alcoólatra e mãe de extração ucraniana, Bill Evans cresceu de braço dado com a música erudita – e só chegou ao jazz já saindo da adolescência. Durante os seus 51 anos de vida, sempre teve a acompanhá-lo a música de Bach, Beethoven, Mozart e também modernos como Scriabin, Ravel, Debussy, Stravinsky e Bartók. Estudou teoria musical no Mannes College, tocou piano erudito a sério e adorava tocar, já nos anos 60 e 70, com o amigo pianista Warren Bernhardt, transcrições de sinfonias de Mozart e Beethoven (adorava particularmente a *Júpiter*), a segunda sinfonia de Rachmaninoff e até o "Rach-3" (o terceiro concerto para piano do compositor russo). Quando gravou *Conversations With Myself* no Steinway de estimação de Glenn Gould a partir de 1960, o genial canadense chamou-o de "Scriabin do jazz". Outros o chamaram de "Chopin do jazz". É sintomático que Evans tenha sido o primeiro pianista de jazz avaliado segundo padrões tão rigorosos quanto os da música erudita. Seu toque é sofisticado nos recursos expressivos de dinâmica, no vocabulário harmônico complexo, no gosto de retardar ou acelerar a condução da melodia em relação ao ritmo (como João Gilberto). Sua técnica, aliada à lógica de ferro de seus improvisos, demonstra uma racionalidade inédita na música popular – e ambiguamente transborda, inigualável, a música instantânea do improviso.

Movimentação mínima, concentração máxima: técnica perfeita de Bill Evans (acima) contrariou virtuosismos óbvios e estabeleceu estilo único

A formação piano-contrabaixo-bateria é relativamente recente no jazz. O trio instrumental teve como pioneiro Nat "King" Cole acompanhado por guitarra e contrabaixo (Evans o considerava o mais injustiçado dos grandes pianistas de jazz) nos idos de 1939. Mas Cole também cantava, e o papel dos parceiros só podia ser de coadjuvantes. A substituição da guitarra pela bateria nos anos 40, início dos 50, fez persistir a figura imperial do pianista e seus acompanhantes de segunda classe. Evans promoveu a alforria do gênero, instaurando um diálogo de igual para igual com os companheiros. E, apesar de ter alcançado a fama por ter participado durante oito meses, entre 1958 e 59, do sexteto de Miles Davis (e ter gravado o histórico *Kind of Blue*), ele é revolucionário de fato por seu longo aperfeiçoamento da "improvisação simultânea" em seus trios.

E que trios! Primeiro o efêmero, de 1961-62, com Paul Motian e Scott LaFaro, ambos adolescentes na casa dos 20 anos. Evans detestava explicar coisas e ensaiar: preferia os parceiros telepáticos. Por isso encantou-se quando LaFaro aproveitou, numa das primeiras performances conjuntas, o vácuo de um compasso para encaixar um improviso. Evans descobria que LaFaro não se limitava a acompanhar, mas improvisava também! Isso acabou alavancando a bateria de Motian (caso do disco *Sunday at the Village Vanguard*). A morte do contrabaixista num acidente de carro dez dias depois da gravação deste disco, em 25 de junho de 1961, quase destruiu Evans, que parou de tocar durante meses, passou a perambular pelas ruas de Nova York vestido com roupas de LaFaro e mergulhou na droga – a mesma heroína que o acompanhava desde os idos de 1956, sempre pelas mãos do baterista Philly Joe Jones, e que não abandonou até o final da vida. Seu segundo trio, integrado por Gary Peacock e Paul Motian, seria constituído mais de dois anos depois, quando Evans emergiu das drogas, no fim de 1963 (ouve-se seu retorno fascinante no disco *Trio 64*). Daí em diante, sucederam-se parceiros, mas nenhum deles adequou-se de modo tão perfeito à sensibilidade artística de Bill Evans quanto os anteriores.

Dois jovens atrevidos, Johnson e LaBarbera, tocam com o pianista em seus últimos 18 meses de vida. E o maior de seus seguidores, Keith Jarrett, há 18 anos trabalha com dois de seus ex-parceiros (DeJohnette e Peacock) no Trio Standards. Jarrett, aliás, assistiu pela primeira vez a um concerto seu em 1993, quando o testemunhou em situação-limite: Evans tocando com uma agulha de seringa quebrada na veia, o que lhe paralisava a mão esquerda. Só os mais íntimos percebiam sua miséria pessoal, extensiva à família. À morte de seu pai, em conseqüência do alcoolismo, seguiu-se a perda do irmão querido, Harry, por longo período internado em

Um Toque Articulado

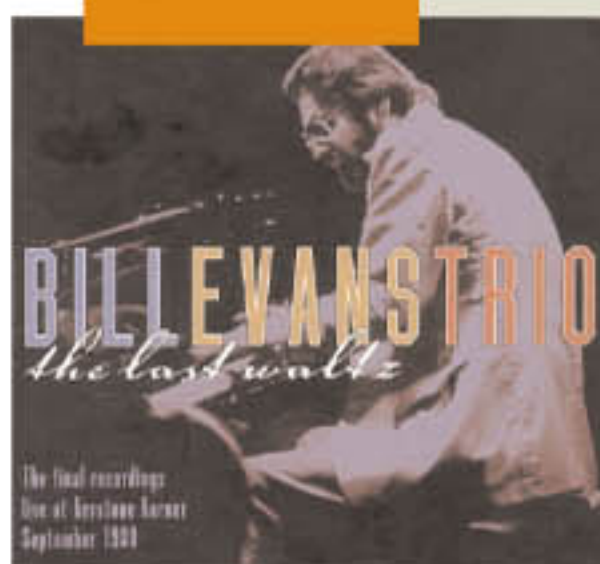
Pianista alcançou expressividade absoluta por meio da técnica e da razão. Por Lelo Nazario

Dono de uma elegância de toque que nunca chegou a ser igualada, nem mesmo por imitadores confessos, Bill Evans tinha uma visão muito clara de como pôr a técnica a serviço da expressão e da emoção. Embora se dissesse "de talento limitado", desde sua projeção na cena jazzística nova-iorquina nos anos 50 até hoje, ele tem impressionado gerações de músicos pelo talento e imaginação. Com Miles Davis, no álbum *Kind of Blue*, o pianista define a característica básica do cool jazz: música como meio de demonstração não de virtuosismos, mas de sentimentos profundos. Evans foi inimitável também nos improvisos, que nele sempre soam espontâneos, ainda que cada nota tenha sido cuidadosamente calculada no conjunto de cada frase. Sua técnica é parte integrante do ser, e é isso que lhe permite absoluta expressividade. "A técnica deve ser tão natural que se torna invisível", dizia.

Assistir a uma performance sua ao vivo sempre foi espantoso. Bill Evans tocava com tal economia de movimentos físicos que quase não se notava o subir e descer dos dedos no teclado – como se teclas e mãos fossem feitas de uma só matéria. Apesar da articulação mínima, o que se ouve nele é um amplo espectro dinâmico, reservado o uso do *fortissimo* para aqueles momentos mais enfáticos, quando obrigado pelo volume da bateria. Sua sonoridade é única, e o músico imprime a cada nota uma coloração diferente, explorando os pedais para ampliar a riqueza desse mesmo colorido (requinte que trouxe da sua formação erudita), possibilitando que as frases soem como um "canto". Bill constrói cada linha conectada à seguinte. Sua lógica é a de quem conta uma história. Do ponto de vista estrutural, pode-se ouvir ali o Impressionismo francês misturado ao cromatismo do bebop, mais tantas outras influências que ele deslocou para seu riquíssimo vocabulário.

O registro final: concepções superiores e aprofundadas

A origem desse toque tão especial vem de duas grandes influências pianísticas: Bud Powell, que ele admirava pela exuberância técnica, e Nat "King" Cole, considerado por Bill como um dos maiores pianistas de jazz. Da somatória do toque poderoso daquele com a suavidade deste, Bill construiu o seu "som", perfeitamente adequado para sua formação predileta, o trio de jazz (piano, baixo e bateria). É com essa formação que ele se apresenta pela última vez no Keystone Korner, em São Francisco, em setembro de 1980, uma semana antes de sua morte, acompanhado por Marc Johnson (baixo) e Joe LaBarbera (bateria). Segundo disse, queria ter "uma última alegria de tocar com Joe e Marc". Não ignorava a gravidade de sua doença. Mas ao contrário do que se espera de alguém debilitado, o que se ouve, em *The Last Waltz*, é Bill Evans em plena exibição de sua técnica envolvente. Mais ainda: aprofundando a concepção harmônica e o repertório melódico para se superar na execução das obras escolhidas, que vão de Gershwin a Rodgers & Hart, passando por Miles Davis e Henry Mancini, além de títulos próprios.

Nestas últimas gravações, inéditas até hoje, o trio supera até as lendárias execuções no Village Vanguard, com o baixista Scott LaFaro, bem como amplia a complexidade rítmica das melodias improvisadas. As frases melódicas "deslocadas", isto é, que começam no meio de um compasso e terminam no meio de outro, técnica em que era mestre, chegam aqui a níveis de liberdade jamais ouvidos na sua extensa discografia, mesmo no período em que era secundado pelo baterista Jack DeJohnette. Isso mostra o senso de urgência na busca de novos caminhos para sua música, à medida que crescia o agravamento de seu estado físico. De todos os temas, o mais impressionante é *Nardis*, em seis diferentes versões, ora sugerindo caminhos alternativos, ora alterando completamente as seqüências harmônicas, criando uma nova *Nardis*. Tocante, ainda, o fato de ele ter incluído no repertório de adeus sua composição *Letter to Evan*, dedicada ao filho Evan Evans, também compositor.

Evans, um ser "condenado a se revelar" no piano: reflexo inconfundível

hospital psiquiátrico. Não bastasse, Ellaine, sua mulher e parceira *junkie* por 12 anos, suicidou-se quando o pianista ingenuamente lhe disse que ia se separar dela porque engravidara uma tal de Nenette. Nem mesmo o nascimento do filho Evan, em 1975, muda as coisas. Pai, mãe e filho moram juntos por poucos meses: Nenette não admite drogas. E o máximo de aproximação entre pai e filho foi o tema *Letter to Evan* (hoje o filho vende pela Internet desde CDs caseiros de Bill Evans em ensaios informais, brincando de *O Cravo bem Temperado*, de Bach, até um busto por módicos US$ 10 mil).

Tantas tragédias particulares não impediram que Evans encontrasse no círculo familiar a motivação para suas composições. "Sou um cara três por quatro", gostava de brincar, referindo-se à sua preferência pela simplicidade das valsas. Nesse compasso, de sua autoria, a mais conhecida é *Waltz for Debby*, escrita para a sobrinha. Mas há outras tão belas e instigantes quanto essa, como *Very Early*, *B Minor Waltz*, *The Two Lonely People*, além das assinadas por seu dileto compositor, Earl Zindars (*Elsa* e *How My Heart Sings*). Como tributos, deixou *Re: Person I Knew* e *Yet Ne'er Broken*. A primeira, ao produtor Orrin Keepnews, um caça-talentos que construiu, primeiro na gravadora Riverside nos anos 50, e depois na Fantasy, nos anos 70, duas maravilhosas parcerias com Evans (ambas resultaram em caixas, a primeira com nove discos, a segunda com 12). E a segunda homenageia seu fornecedor de cocaína na virada dos anos 70-80. Uma de suas últimas composições foi *Tiffany*, escrita para a filha recém-nascida do baterista Joe LaBarbera.

Antes do notável documento que é *The Last Waltz*, a Warner já havia lançado, em 1996, um estojo de seis discos intitulado *Turn out the Stars*, com as últimas quatro noites do trio de Evans na sua casa de adoção, o Village Vanguard de Nova York, entre os dias 4 e 8 de junho de 1980 – apenas três meses antes de sua morte. ■

O figurino black

Ativista e informal, o movimento restaura a discografia brasileira e confirma a atualidade e o vigor da cultura funk dos anos 70

Por Paula Alzugaray Fotos Giuseppe Bizzarri

Casal em grêmio recreativo: hora de união

O território social da cena black brasileira nunca foi tão invadido. E nunca esteve tão gregário. Sua defesa é assegurada por sambistas e pagodeiros reverenciados em diferentes alianças etárias com rappers, funkeiros de tradição e "guitarreiros" de samba-rock, que partilham a convivência musical com a cumplicidade de bons vizinhos de porta. Integrante dessa comunidade, carioca de 30 anos, sambista e simpatizante do movimento soul, o músico e cidadão Seu Jorge, que anuncia para este mês o lançamento de seu *Samba Esporte Fino* (Regata), confirma a associação: "Na comunidade, há um cinturão de autoproteção. Isso também acontece no mundo da música". Irmanada por esse instinto de coletividade, uma nova geração de artistas vem trabalhando obstinadamente pela restauração do que hoje já se sabe um monumento musical brasileiro: a mistura do samba com o soul norte-americano.

A mestiçagem aparece com acento forte na música da trovejante vocalista Paula Lima, que acaba de lançar, pelo mesmo selo de Seu Jorge, *É Isso Aí*; caso também bastante pronunciado na geração de ponta da gravadora Trama (Max de Castro, Luciana Mello, Wilson Simoninha, Thaíde & DJ Hum, Jairzinho) e em bandas fundadoras — Funk Como Le Gusta, Clube do Balanço e a versão 2001 da Black Rio. Dessa última, é curioso observar sua aura, no passado, de formação subversiva "de negros e malvados" e a confirmação, hoje, de uma banda que soava décadas adiante de seu tempo pela complexidade das fusões que experimentava. William Magalhães, filho de seu fundador Oberdan, hoje aposta tudo na redescoberta e reedição da Banda Black Rio, que volta com disco inédito, o *Nova Guanabara*.

Nos primórdios de toda essa agitação, em plena década de 70, Black Rio não era uma banda, mas um grito de guerra com o qual se nomeava o movimento de conscientização negra que tinha como palco os bailes funk. Isso, claro, muito antes do funk virar um "jardim zoológico" (a analogia é do saxofonista norte-americano Maceo Parker, que esteve em abril em São Paulo), dominado por "tigrões" e "cachorras". Vale lembrar que, durante a década de 80, a cultura funk gozou de outro status e simpatia intelectual, ganhou o mundo acadêmico e mereceu uma tese de mestrado, ainda hoje referencial, do antropólogo Hermano Vianna. Embora os investimentos da indústria fonográfica nos artistas do funk'n' soul nacional tenham cessado a partir do começo dos anos 80, quando a música *disco* entrou em cena, os bailes continuaram a rolar em todos os fins semana em 700 pontos da periferia do Rio. Seu público médio — dez mil pessoas — jamais se furtou à etimologia do gênero (a tradução para funk é futum), que de imediato evoca corpos suados e extasiados pelo baile.

A resistência vingou. O ritual funk e o groove — que Simoninha define como "o que mexe dentro do peito física e metaforicamente e faz dançar" — continuam agindo como energia agregadora. *Quero Ver Você no Baile*, composição de Seu Jorge do disco-solo de Paula Lima, é um desses preciosos encontros. Nos versos desse samba-funk em que a cuíca geme forte, Jorge conclama o glamour dos bailes da música charme (uma ramificação do r&b), com seus cavalheiros de lenço à mão dispostos a secar o suor gotejante do rosto das mocinhas.

A formação das bandas Funk Como Le Gusta, (FCLG), e Clube do Balanço (de título homônimo em disco novo) são outros exemplos de exaltação dessa união como potencial criativo. O Clube do Balanço, idealizado há três anos em um baile de Itaquera, zona leste de São Paulo, pelo DJ Renato Bergamo e por Matoli (ex-Guanabaras, uma das melhores "bandas black" de brancos paulistas), é um autêntico "clube" musical, com alterações na escalação do time a cada baile. E, apesar de o repertório de *Roda de Funk*, da FCLG, ser eminentemente soul, funk e samba-rock (nos clássicos *Olhos Coloridos*, de Sandra de Sá, e *Meu Guarda-Chuva*, de Jorge Ben Jor), o grupo não surgiu como uma banda de funk, mas como uma festa semanal. "FCLG equivalia a "faça como você gosta". O funk sempre foi um movimento de união e de curtição entre as pessoas", diz Bid, a bordo de seu solo ainda

Bailes da "comunidade" resgatam o funk de tradição, o movimento samba-rock e o soul brasileiro: volta triunfal de um monumento nacional

inédito, *Bambas e Biritas*.

O melhor da música black voltou às galerias e voltou à noite. É o que se constata diante de Bukassa Kabengele, vocalista nos anos 80 de Scowa & Máfia (um genuíno representante do soul que, em 1995 montou o Grêmio Recreativo dos Amigos do Samba Rock Funk e Soul) e que no recém-lançado *Quero Viver* (Jam Music) revive "clássicos" como *Coleção*, de Cassiano, e *Como*, de Luiz Wagner. Proveniente de vizinhança mais afastada, o titã Charles Gavin é outra chave na reconstrução do monumento soul. Recentemente, coube ao baterista e roqueiro trazer à tona algumas pilastras que, por três décadas, ficaram esquecidas nos arquivos das gravadoras. Gavin organizou três coleções de relançamentos, que incluem Cassiano, Wilson Simonal, Banda Black Rio, Gerson King Combo, Miguel de Deus, Lady Zu, Hyldon, Tony Bizarro, Carlos Dafé e Branca di Neve.

Tanta movimentação em torno do tema expõe a atualidade e o poder de integração — social, racial, musical — que o movimento preserva hoje, 30 anos depois que a semente soul foi soprada por um poderoso naipe de metais e germinada na música popular brasileira. As primeiras flores do soul nacional brotaram na batida suingada e percussiva do violão de Jorge Ben Jor, cuja levada só podia mesmo ser acompanhada pelo Trio Mocotó (recém-revitalizado e com título novo pela gravadora YB); nos arranjos de Wilson Simonal, com baixo e bateria no comando; nos vocais do conjunto Os Diagonais, de Cassiano, e em Tim Maia, que bebeu a água direto da matriz. Nos Estados Unidos, o som black ensandecia desde o final dos anos 50, com Ray Charles e James Brown promovendo a fusão entre as técnicas vocais do gospel e o suingue do r&b. O funk, evolução ainda mais ritmada do soul e do jazz, atravessou os anos 60 e 70 como trilha sonora de movimentos de conscientização racial e dos direitos civis.

Com a cadência do samba amplificada pelo groove do soul, grande parte da comunidade musical brasileira entrou na dança. Antes de Tim Maia compor seu baião-soul *Padre Cícero*, Roberto Carlos já havia deixado sua alma funk sair, cantando *Não Vou Ficar*, do próprio Tim. O balanço contagiou roqueiros, tropicalistas, sambistas, bossa-novistas e emepebistas — integrantes de uma comunidade onde Erasmo Carlos e Jorge Ben Jor eram vizinhos e Gerson King Combo, autor de *Mandamentos Black*, era irmão de Getúlio Cortes, compositor da Jovem Guarda e autor de *Negro Gato*.

Acima, da esquerda para a direita, os músicos Paula Lima, Gerson King Combo e Seu Jorge: balanço black, como herança cultural e fenômeno social, forja espécie de "cinturão de autoproteção"

Em linha direta com a bossa nova de Ipanema, Marcos e Paulo Sérgio Valle lançaram a balada-soul *Black Is Beautiful*, interpretada por Elis Regina, e Nelson Motta fez duas canções com Carlos Dafé. Nem Caetano Veloso agüentou ficar de fora. Em 1980, montou com a Banda Black Rio a Bicho Baile Show. *Odara* ganhou arranjo dançante. Envenenaram tudo. Menos a crítica musical, que, pelo que conta Nelson Motta, considerava o soul brasileiro um gênero menor. "Como se, por ser dançante, não pudesse ter muita qualidade."

Décadas depois, em 1998, os rappers do Racionais MC's vestiriam "as roupas e as armas" de Jorge Ben Jor, regravando *Jorge da Capadócia*. Dois anos antes, Thaíde & DJ Hum haviam homenageado os originais do soul na música *Sr. Tempo Bom*. Tocando clássicos do funk e do soul em festas de hip-hop, DJ Hum, acompanhado do *break boy* Nelson Triunfo, começou a promover atividades de "educação e conscientização social da música negra". Fechava um elo, de certa forma, com as origens do movimento Black Rio, em que Ademir Lemos e Big Boy (os primeiros DJs da história do Brasil) e a equipe de som Soul Grand Prix apresentavam aos bailarinos os tótens da cultura negra, com projeção de slides em plena pista de dança e discursos em microfones.

Filhos legítimos da face ativista do soul, os rappers que souberam recontar esta história acabaram por se tornar fundamentais para a atual retomada de veteranos como Gerson King Combo e Lady Zu, que neste mês voltam com novas produções. Lady regrava o hino black *Hora de União* e Combo, retribuindo o espírito de comunidade, diz pegar uma carona nas batidas do hip-hop. Ou o que se vê é um ciclo que se fecha, ou é o marco zero para um novo capítulo da música de identidade negra do Brasil.

FOTO ANTÔNIO AUGUSTO FONTES

O "Duke Ellington brasileiro" (à dir.): título de nobreza musical

O filho pródigo

Radicado nos Estados Unidos desde 1966, o reverenciado maestro pernambucano Moacir Santos volta ao Brasil para a gravação de *Ouro Negro*

Por Sérgio Augusto

Tom Jobim está para Gershwin assim como Noel Rosa está para Cole Porter, Lamartine para Irving Berlin e Pixinguinha para Louis Armstrong. A equivalência para Duke Ellington pode soar menos óbvia, mas é igualmente direta: trata-se de Moacir Santos. Depois de anos sem gravar, o maestro acaba de sair de uma exaustiva maratona de sessões de estúdio, no Rio de Janeiro, onde conferiu em pessoa cada detalhe da produção de *Ouro Negro*, disco seu que traz um elenco de notáveis da MPB instrumental e vocal, com show de lançamento neste mês no Teatro João Caetano (dia 28). "Isto é um sonho", dizia repetidamente o maestro. Como seu admirador, há 36 anos eu esperava por esse encontro, movido por dez coisas; ou melhor, dez *Coisas*: uma dezena de obras-primas musicais, numeradas e seqüenciadas num LP justamente intitulado *Coisas*, produzido por Roberto Quartin, para o selo independente Forma. *Coisas* confirmava o nível de sofisticação da música instrumental brasileira estabelecido pelo primeiro disco-solo de Tom, *Antonio Carlos Jobim – The Composer of Desafinado Plays*.

Com a série, o saxofonista, compositor, arranjador e maestro Moacir Santos, então com 39 anos, queria alçar a música popular ao patamar erudito. Numerou os temas como se numera um opus de concerto. De todas as *Coisas*, ganhou fama a de número 3, pousada em repertório alheio e com o nome de *Nanã*, quando entrou em cena Cacá Diegues. Era 1963, e o cineasta, com seu primeiro longa pronto e à espera de uma trilha, ouviu Nara Leão vocalizar algo como uma canção de ninar ("Nánã-ná, ná, ná-ná...."): era a música de que seu filme precisava. Cacá nunca ouvira falar em Moacir, embora quase toda a primeira geração de bossa-novistas tenha tomado aulas com ele. E *Ganga Zumba, Rei dos Palmares* ganhou uma trilha inteira sua.

Para Moacir, 1963 foi um *annus mirabilis*: além de trilhas para outros

quatro longas (*Seara Vermelha*, *O Santo Módico*, *Os Fuzis*, *O Beijo*) e alguns documentários, fez quatro parcerias com Vinicius de Moraes (gravadas no LP *Elizete Interpreta Vinicius*) e os arranjos para o disco *Vinicius & Odete Lara*. Ainda mais inesquecível, segundo ele, foi 1966, quando, no rastro da trilha de um filme americano, *Love in the Pacific*, rodado no Brasil por um medíocre caçador de exotismos chamado Zygmunt Sulistrowski, mudou-se para a América, atrás daquilo que Tom Jobim já conquistara. Estudou inglês com afinco, tentou estabelecer-se em Nova York e, aconselhado por Sérgio Mendes, acabou na Califórnia, onde o pianista Horace Silver abriu-lhe as portas do paraíso jazzístico. Tocou e deu aulas em Pasadena, fixou-se em Los Angeles, foi aceito na Associação dos Professores de Música da Califórnia, gravou três discos na Blue Note – *The Maestro* (1971), *Saudade* (1973), *Carnaval dos Espíritos* (1975) – e um para a Discovery, *Opus 12 Number 1*, todos esgotados e inéditos no Brasil, nenhum editado em CD. Com seu único disco brasileiro há muito fora de catálogo, virou lenda (é ele o "maestro Moacir Santos" a quem Vinicius e Baden prestam reverência no *Samba da Bênção*).

Em 1985, Moacir fez show inesquecível na abertura do Free Jazz, e em 1992 voltou ao país para integrar o projeto *Memória Brasileira*. Mas só agora, com o lançamento do álbum duplo *Ouro Negro*, que traz 28 composições suas, ganha uma homenagem maior – em disco e no palco. Nós nos conhecemos a caminho da gravação de duas faixas, numa noite de março. Com um boné inseparável, Moacir mais parece um *jazzman* americano do que o sertanejo pernambucano que é. Mesmo sem o aristocrático *aplomb* ellingtoniano, ganhou do pianista Carl Fisher o nobre tratamento de "o Duke Ellington brasileiro". Curiosamente, Moacir só veio a tomar contato com Duke depois de anos de convívio exclusivo com choros, modinhas, dobrados, polcas e o que mais constasse do repertório das bandas de interior e circo que compuseram sua formação musical.

A história atual de Moacir destaca um trombonista e *bandleader* de Ohio, Vaughn Easter, e um conjunto paraibano de saxofonistas, o J.P. Sax, seus mais recentes intérpretes. Eastern gravou *Coisa nº 10* e *Amalgamation* – estranho tributo às Gandarvas, divindades hindus ligadas ao canto e à dança – não com a banda de Ohio, mas outra, difícil de superar, comandada pelo violonista Mario Adnet e o sax-sopranista Zé Nogueira, ambos à frente do projeto *Ouro Negro*. "Uma das maiores emoções de minha vida foi quando toquei ao lado dele no Free Jazz", diz o saxofonista, que em disco notável, *Disfarça e Chora*, de 1995, incluiu dois sambas de Moacir (*Amphibious* e *Anon*) e, em 1999, homenageou o maestro em uma série de apresentações no Teatro Leblon, no Rio.

O show reapresenta ao público brasileiro o seu mais importante filho pródigo musical, endeusado à distância. Embora impedido de tocar (sofreu um derrame há dois anos), Moacir não será um homenageado passivo. Todos os arranjos de *Ouro Negro* são seus e nenhuma faixa foi gravada sem a sua supervisão. Acompanhado de Cleonice, sua mulher e musa há mais de meio século, varou noites no estúdio, corrigindo detalhes com rigor de perfeccionista. No repertório, além de *Coisas*, *Amphibious*, *Anon* e *April Child*, 14 outras composições conhecidas de poucos e uma faixa inédita (*Bodas de Prata Dourada*). Do disco, participam instrumentistas máximos – os pianistas Cristovão Bastos e Marcos Nimrichter, o guitarrista Ricardo Silveira, o percussionista Armando Marçal, o baterista Jurim Moreira, o saxofonista e flautista Teco Cardoso, os trombonistas Vittor Santos e Gilberto, o trompetista José Sadock, os saxofonistas Nailor "Proveta" e Marcelo Martins, o flautista Andréa Ernest Dias, os baixistas Zeca Assumpção, Jorge Helder e Bororó. Um escrete instrumental, complementado pela trompa de Phillipe Doyle, o clarone de Paulo Sérgio Santos, o *cello* de Hugo Pilger e o vibrafone de Jota Moraes.

As 28 faixas de *Ouro Negro* foram assistidas por Moacir Santos, em sessões com João Bosco, Milton Nascimento, Djavan e Ed Motta (acima, da esq. para a dir.), além de Joyce, João Donato e grande elenco de instrumentistas; com produção de Mario Adnet e Zé Nogueira, álbum denota o rigor de perfeccionista do músico (na pág. oposta)

FOTOS DIVULGAÇÃO

O Que e Quando

***Ouro Negro*, álbum duplo de Moacir Santos. Show de lançamento: dia 28, às 21h. Exclusivo para convidados. Teatro João Caetano – pça. Tiradentes, s/nº, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/ 221-1223. Patrocínio: Petrobras**

Desde já um dos melhores títulos do ano, *Ouro Negro* conta com a participação de João Donato, Milton Nascimento, Djavan, Joyce, João Bosco e Ed Motta. Milton, que há tempos sonha em pôr letra em *Coisa nº 2* ("Ele perdeu a partitura que lhe dei, e pediu outra", diz o maestro), emprestou sua voz a *Make Mine Blue*, uma versão vocal de *Coisa nº 8*, com letra de Nei Lopes. Também é Lopes quem assina os versos de *April Child* (cantada por Gilberto Gil), *What's My Name* (por João Bosco), *Luanne* (ou *Sou Eu*, por Djavan) e *Quiet Carnival* (com Ed Motta). João Donato e Joyce fazem dueto na ensolarada canção que Moacir compôs para Cleonice, de título *Haply Happy*. Também foi pensando na mulher que ele fez *Bodas...*, entregue a outro duo vocal surpreendente: Muiza Adnet e o próprio Moacir.

No dia seguinte às gravações de Bosco, Donato e Joyce, Moacir Santos recebeu a visita de Cacá Diegues, a quem não via desde *Ganga Zumba*. O maestro contou histórias e clareou dúvidas. Explicou por que não se tornou uma figura da bossa nova ("Vivia muito ocupado, compondo e pesquisando"), falou de seus mestres Koellreutter e Guerra-Peixe ("Cheguei a ter cinco professores de harmonia de uma vez só"), de sua religiosidade (nada de candomblé, ele é teosofista), de seus pupilos ("Baden foi um péssimo aluno, só queria curtir um som"), de *Nanã* ("Uma invocação religiosa em escala de blues") e da letra que Vinicius lhe quis dar e ele rejeitou, por considerá-la um tanto despudorada. Ao se despedirem, não marcaram reencontros. Mas não devem ficar outros 38 anos sem se ver: Moacir voltou disposto a doravante passar metade do ano aqui, de preferência no Rio.

FOTO ANTÔNIO AUGUSTO FONTES

NOTAS

As sonatas de adeus

Impecável aos 70 anos, Alfred Brendel regrava as últimas obras para piano de Franz Schubert com serena desenvoltura. Por Dante Pignatari

O 70º aniversário de Alfred Brendel, em janeiro deste ano, tem sido motivo de boas celebrações, entre elas um documentário televisivo (*Alfred Brendel – Homem e Máscara*, BBC), um livro de ruminações e o relançamento de dois outros, três CDs com suas gravações favoritas de Mozart e Schubert, além de uma fieira de concertos comemorativos. Pela gravadora Philips européia, acaba de sair um álbum duplo com quatro sonatas de Schubert, o mais vienense dos clássicos vienenses, na interpretação do também vienense Alfred Brendel. São registros ao vivo, realizados entre junho de 1997 e junho de 1999, com as duas últimas sonatas do compositor (de índices D. 959 e D. 960); a última do período anterior, a belíssima *Sonata em sol maior* D. 894; e outra peça bem menos ambiciosa, a *Sonata em si maior* D. 575, de 1817, que o pianista traz a disco pela primeira vez.

Não se pode falar em música para piano do período clássico sem que venha de imediato à mente o gigante sob cuja sombra transcorreu a breve existência de Franz Schubert; a Viena das primeiras décadas do século 19 encontrava-se sob a égide de Beethoven, que tinha nas sonatas para piano, ao lado dos quartetos e das sinfonias, um de seus campos de experimentação. Nelas, o gesto épico conduz a estrutura harmônica e formal com lógica e rigor inexoráveis. No fim da vida e pressentindo a morte próxima, conseqüência inevitável da sífilis contraída cinco anos antes e que o levaria em novembro de 1827, Schubert dedica-se febrilmente à música instrumental; o resultado são três sonatas para piano e o magnífico *Quinteto para dois violoncelos*.

Nas sonatas da maturidade, Schubert expande o universo emocional de suas canções em amplas paisagens líricas povoadas de danças, especialmente os *Ländler* (danças austríacas), que ele escreveu às dezenas. As modulações surpreendentes transportam o ouvinte de imediato a lugares distantes, enquanto o *chiaroscuro* do jogo de tonalidades maior-menor proporciona iluminação sempre cambiante. As transformações rítmicas do material temático tendem a dissolver as células pontuadas em murmurantes tercinas. O conflito resulta em serena consolação; os breves momentos de cólera, em doce resignação. A lógica dialética inerente à forma está tão suavizada que mal se detecta. O material temático se desenvolve com vagar, aparecendo e reaparecendo com repetida insistência em um entorno sempre renovado. A melodia que alça vôo, sempre em momentos psicológicos cuidadosamente preparados, impulsiona o fluxo musical iridescente. É todo um mundo.

Schubert não transpôs o limiar da linguagem clássica, atendo-se às suas formas. Tampouco deixou descendência artística imediata. A geração romântica se posicionaria em relação ao legado de Beethoven, enquanto as obras instrumentais da fase final de Schubert permaneceriam nas gavetas do editor Diabelli até a década de 1850. Sua influência somente se fez sentir quase um século mais tarde, na obra de outro grande vienense que, como seu ancestral artístico, também encerrava gloriosamente uma era, agora a romântica: Gustav Mahler.

Estas versões de Alfred Brendel para as quatro sonatas de Schubert transmitem a sensação de completa coerência emocional e intelectual do intérprete, além da grande liberdade que se nota, especialmente, na respiração. As frases são agora mais calmas, mais profundas, o que aumenta em muito seu alcance e capacidade de projeção: o arco descrito pelo vôo majestoso é imenso. Após meio século freqüentando as paragens schubertianas, a Brendel sobra fôlego, e o pianista pode deter-se com sossego para iluminar este ou aquele aspecto do panorama que vai desenrolando com a tranqüilidade e a sabedoria acumuladas em sete décadas de vida. Há muito ar aqui, e respira-se com desenvoltura.

FOTO DECCA/DIVULGAÇÃO

Despido de máscaras passadas, o pianista vienense (à esq.) se afina à perfeição com o Classicismo tardio: retorno à simplicidade em álbum duplo (acima)

A audição não requer qualquer esforço para que se penetre no fascinante e multicolorido universo emocional e psicológico de Schubert; aos primeiros acordes, já estamos lá, imersos na envolvente e variadíssima paleta do compositor. As dinâmicas também seguem esse princípio de construção lenta e gradual, em um espectro que se revela enormemente ampliado na gama dinâmica do *piano* ao *pianissimo*, enquanto as sonoridades de indicação *forte* são dosadas a conta-gotas e reservadas para os momentos dramáticos mais salientes. A estes, seguem-se inevitavelmente outros de doçura diáfana, refletindo com precisão a suavidade espiritual do compositor. O toque seguro, a clareza da articulação e o uso variado do pedal combinam-se para produzir texturas admiravelmente transparentes. Ouve-se tudo o tempo todo.

Alfred Brendel grava há cinco décadas, revisitando algumas obras repetidas vezes. O pianista vem registrando suas interpretações desde o início da carreira, tanto para nós como para si mesmo, utilizando as gravações para monitorar seu trabalho, verificar os resultados e, sobre eles, continuar construindo. Há alguns anos, sua vasta discografia vem sendo enriquecida com registros ao vivo, considerados pelo próprio pianista como correções, alternativas ou suplementos das gravações de estúdio. Não é de surpreender que, do alto de seus 70 anos, o solista resolva passar a limpo e regrave justamente a obra madura de seu genial conterrâneo. Ao contrário de Beethoven, Schubert jamais foi um virtuose do piano, e via de regra sua obra não apresenta dificuldades técnicas transcendentais, nas quais o vigor físico é fundamental. A idade já colocou fora do alcance de Brendel, por exemplo, a sonata *Hammerklavier*, de Beethoven. Mas permite-lhe passear com calma e sábia desenvoltura pelos vastos painéis schubertianos.

Brendel continua impecável. Não é isso, no entanto, o que chama a atenção. A longa intimidade com essas obras finalmente lhe dá fôlego para mergulhar a profundidades antes inacessíveis. A maturidade não admite máscaras.

Fina ironia

Zélia Duncan faz novos parceiros no seu disco mais autoral

Há algum tempo Zélia Duncan tem se atirado em aventuras – figurou na série *Casa do Samba*, em songbooks de Almir Chediak, misturou Donato com Lenine, fado com Chico Buarque, rap com Sting. Agora ela brinca de rap em seu próprio disco. E não fica só nisso. Abre o leque, como intérprete e como compositora. Canta música do repertório de Clementina de Jesus com suingue do Trio Mocotó. Inaugura novas parcerias: Tuco Marcondes (cordas), Sacha Amback (teclados), Beto Lee (guitarra), Siba (rabeca), Simone Soul (percussão). A faixa-título, *Sortimento*, veio de uma antiga composição de Nando Reis, músico que há muito ela vinha sondando. Faz jus ao repertório. *Chicken de Frango* (dela e Rodrigo Maranhão), que ela já havia introduzido em shows, no disco é uma boa surpresa: a música ganha corpo, e a letra, novos contornos. Por todo o projeto, Zélia parece não negar a influência de Itamar Assumpção e sua fina ironia – o que prova coerência, já que ele tem, nela, uma fã assumida (é o segundo disco que ela abre com composição dele). O disco é generoso na variedade rítmica, cheio de nuanças e referências. E dá espaço para a intérprete além da compositora. Os parceiros que Zélia tem hoje são seu maior troféu. A produção, de Beto Villares e Christiaan Oyens, é divertida e inteligente. Mas a batuta está com ela, e isso fica muito evidente. – PATRÍCIA PALUMBO • ***Sortimento*, Zélia Duncan (Universal)**

A cantora: sem medo da aventura

Resposta antecipada

Antes que perguntem, ela diz quem é: Jill Scott é uma hip-hopper prolixa, compositora imaginativa e cantora de plenos poderes vocais. Aprendeu muito do consórcio do jazz e do acid jazz via D'Angelo, Rafael Saadiq e Erikah Baduh. O disco que a apresentou ao mundo aos 27 anos tem a substância do r&b e arranjos qualificados com cordas e sopros de verdade. As baladas são densas (*He Loves Me*), os lamentos ousam na experimentação (*Honey Molasses*) e seu ouvido vaga por outras culturas (*One Is the Magic*). Em tempo recorde, o álbum chegou à lista dos melhores da *Rolling Stone* e *Q*. – RP • ***Who Is Jill Scott?*, Jill Scott (Epic/Sony)**

Variações de época

Bohuslav Martinu (1890-1959) é um dos compositores que levou o idioma europeu do século 19 ao seguinte. Este CD com obras breves para violoncelo e piano mostra diferentes facetas de sua arte. Aqui estão desde a frivolidade mundana das *Variações sobre um Tema de Rossini*, compostas em Nova York para Gregor Piatigorsky, até a melancolia brahmsiana das *Variações sobre um Tema Eslovaco*, compostas nos Alpes suíços no seu último ano de vida. As impressionistas *Pastorais* e os românticos *Noturnos* completam o álbum, em sensível interpretação. – LUIS S. KRAUSZ • ***Martinu Works for Cello and Piano Vol. 2*, duo Benda (Naxos)**

A nova conquista da Motown

Não é todo dia que a gravadora Motown, o maior altar da música black americana, sai por aí alardeando nova conquista para o seu *cast*. Aconteceu com India.Arie, 25 anos, cujo nome de aparência virtual foi escolhido pela mãe em tributo a Mahatma Gandhi. É uma grande melodista que domina o violão acústico, contralto na vida real e espécie de soprano dramática quando canta seu r&b discretamente mesclado com hip-hop. No disco, ela agradece aos grandes de sua linhagem – Coltrane, Davis, Bessie, Ella e o padrinho de sua eleição, Stevie Wonder. – RP • ***Acoustic Soul*, India.Arie (Motown/Universal)**

Samba ilustrado

Com sapatos engraxados e terno de linho engomado, o ex-violonista de revista musical Noite Ilustrada volta ao disco em grande estilo, em 14 sambas arranjados por Sizão Machado e Bocato. Produzido por Fernando Faro, o álbum redimensiona o vozeirão do cantor mineiro de 72 anos afastado dos estúdios desde 1986. E mais: respeita a antiga sonoridade orquestral e capricha no encarte, travestido de almanaque. O repertório cobre de Ary Barroso a Rita Ribeiro, passa por clássicos de época e fecha o ciclo com o sucesso *Volta por Cima*, de Vanzolini, que ele estreou em 1963. – RICARDO TACIOLI • ***Perfil de um sambista*, Noite Ilustrada (Trama)**

Revisionismo pró-forma

Aos 40 anos, depois de duas décadas de experimentalismo, o compositor polonês Krysztof Penderecki (1933-) iniciou a busca de uma nova música com base em formas antigas. Sua *Sinfonia nº 2* (1980) é o ponto culminante desse retorno à tradição, com exposição, desenvolvimento e recapitulação de temas, embora se trate de obra inconfundivelmente moderna na atmosfera emocional. A *Sinfonia nº 4*, mais eloqüente do ponto de vista formal, alterna grupos instrumentais em uma música de rítmica assimétrica, que cita grandes sinfonias do século 19. – LSK • ***Penderecki Orchestral Works Vol. 3*, reg. Antoni Wit (Naxos)**

Os mares conquistados

A portuguesa Eugénia Melo e Castro – 20 anos de carreira, vários no Brasil – lança dois discos simultâneos: uma retrospectiva de encontros com artistas brasileiros (*Eugénia Melo e Castro.Com*) e o *Ao Vivo em São Paulo*, dirigido por Nelson Ayres. O repertório dá novo sotaque à bossa nova, como em *Valsa de Eurídice* (Vinicius de Moraes), e reúne peças que parecem existir para ela, como *Noite sem Luar* (Godofredo Guedes) e *Argonautas* (Caetano Veloso). Destaque para os fados estilizados e as faixas dedicadas ao vício maldito do poeta Cruz e Souza e do sambista Sinhô. – RP • ***Eugénia Melo e Castro ao Vivo em São Paulo* (distr. Eldorado)**

Da guerra ao Cosmos

Olivier Messiaen (1908-1992), tido como o mais teológico dos compositores, considerava a *Sinfonia Turangalîla* sua obra "mais rica em achados, mais melódica, mais calorosa, mais dinâmica". Vanguardista e composta sob o impacto da Segunda Guerra, a obra é baseada em conceitos cósmicos do hinduísmo, de onde seu título em sânscrito. Com colorido brilhante e formidável precisão rítmica, esta interpretação tem sido merecidamente aclamada. No mesmo CD, a poética *L'Ascension*, dos anos 30, obra despojada e de inspiração bíblica. – LSK • ***Messiaen Turangalîla Symphony*, reg. Antoni Wit (Naxos)**

Roqueiro romântico

Paulo Miklos, voz marcante dos Titãs, foge de sonoridade óbvia neste disco-solo em que prevalece a personalidade de um roqueiro romântico. Boas baladas, guitarra steel de Luiz Carlini, baixo de Lee Marcucci e os violões de Émerson Villani dão um acento folk vez ou outra. Dudu Marote assina a produção e assume todos os teclados. *Orgia* se destaca dentro do lirismo reinante, e *Lâmina de Vidro*, de letra inspirada, traz um certo mote existencialista e um arranjo perturbador. Encerra o disco um clima Elmore James, de blues com gaita e violão. – PP • ***Vou ser Feliz e já Volto*, Paulo Miklos (Abril Music)**

Poesia sombria

Inteligência de P J Harvey justifica produção cultuada

Polly Jean (abaixo): rock iniciático em novo CD (acima)

O sexto álbum da vocalista e compositora Polly Jean Harvey, a britânica mais identificada com a contracultura da América, já acumulou os melhores títulos do *New York Times*, do *Village Voice* e da *Rolling Stone*. São títulos justos: é sua uma das poucas produções a merecer, hoje, a categorização de "*underground*". Seu rock inteligente e seu desempenho sem precipitação há dez anos têm sido objeto de culto. P J Harvey é referência de gente que vai da cantora alemã Ute Lemper aos artistas emergentes dos subterrâneos russos e à cena de vanguarda nova-iorquina. Escultura e poetisa no mercado paralelo, artista atenta aos conflitos de sua contemporaneidade, ela já assinou parcerias antológicas com John Parish, Nick Cave e Tom Waits, sem falar em Basquiat e Tim Robbins. Neste álbum, é Thom Yorke, do Radiohead, o contribuinte de belos vocais com seu timbre enigmático, como na exemplar *Beautiful Feeling*. Disco uniforme, denso e sem trégua, pouco recomendável a ouvidos frágeis. As letras, de grande força imagética, carregam uma visão ao mesmo tempo embevecida e alarmante das cidades grandes, e têm a poesia ao mesmo tempo lúcida e sombria de quem perdeu a inocência, mas não a esperança. Ela sabe o que canta quando entoa *Big Exit*, o que anseia em *A Place Called Home*, o que não quer em *Kamikase* e qual a promessa em *We Float*. – REGINA PORTO • ***Stories from the City, Stories from the Sea*, P J Harvey (Island Records/Universal)**

Viola bem temperada

Pesquisador lança livro pioneiro sobre o mais lendário dos instrumentos brasileiros

Roberto Corrêa: arte cheia de mistérios em livro

Há 20 anos, o compositor Roberto Corrêa vem se dedicando à reconstituição e recriação da prática da viola, instrumento cercado de lendas e relegado à marginalizada história do caipira. Seu novo livro, o compêndio *A Arte de Pontear a Viola*, resulta de pesquisas em parceria com *luthiers*. Trata-se de projeto sem igual. A começar por facilitar o ajuste da afinação em toda a extensão do braço da viola – um grande avanço, dado o dito popular de que "o caboclo passa metade da vida tocando e a outra metade temperando a viola". Concebido em duas partes – teoria e prática – e com um CD anexo, o livro detalha a construção, tipologia, afinações e histórico do instrumento, narra a formação de um estilo desde as primeiras gravações e, didaticamente, orienta toques, escalas e posições manuais que podem ser acompanhados pelas gravações em que o próprio Corrêa executa os exercícios escritos, ritmos tradicionais e estudos propostos. O que torna o livro um acontecimento especial é a origem da sua criação. Roberto Corrêa moveu mundos para se tornar um especialista e um "músico melhor", como afirma no livro. Pontear a viola é uma arte cheia de mistérios. Muitos já "fizeram o diabo" para associar seu destino ao dos violeiros e obter o dom de tocar esse instrumento mítico e fáustico. Dizem que aqueles sem o dom divino da viola apelam para simpatias ou pactos com o "canho", o "pé-de-pato", como diria algum personagem de Guimarães Rosa. Uma das práticas mais comuns é passar um filhote de cobra coral entre os dedos. Em outro disco, *Uróboro*, Corrêa faz referência à cobra que morde o próprio rabo e simboliza a união de opostos. Esse mito do eterno retorno percorre a sina da viola, que vai e vem no imaginário brasileiro – desde sua divinização pela catequese à profanização nos jograis e cantigas provençais, passando pelo mundo rural do interior e ressurgindo na cidade grande com a indústria fonográfica, nas universidades e centros culturais a partir dos anos 80. Há uma enorme quantidade de nomes utilizados para designá-la em diferentes regiões e épocas, mas viola de arame é o termo mais abrangente para definir esse instrumento de grande capacidade de adaptação ao meio e penetração em diversos contextos culturais no decorrer da história. Informações: www.robertocorrea.com.br. – PEDRO KÖHLER

O tecido do samba

Mestre Ambrósio depura repertório e sai em turnê mundial pela Europa e América do Norte

Os "ambrósios": disco inspirado na tradição

Terceiro Samba, o novo disco do Mestre Ambrósio, chega à Europa neste mês via festivais de categorias bem diversas: música étnica, rock e jazz. A turnê da banda pernambucana inclui o *Karneval der Kulturen*, de Berlim, e o *Dunya Festival*, de Roterdã, e prossegue por Portugal, Espanha, Itália, Alemanha, Inglaterra, Escócia e Finlândia. Mais do que fazer música, a banda defende um projeto cultural: uma ponte entre manifestações espontâneas e novos meios. "O que pesa é a tradição popular", diz Siba, o rabequeiro. Da originalidade no trato da herança coletiva no disco de estréia ao flerte com a eletrônica no seguinte, os "ambrósios" evoluem, agora, para a pesquisa das origens sertanejas e dos recursos naturais dos instrumentos. Produzido por Beto Villares, *Terceiro Samba* (ou "tecer o samba", como sugere a programação visual) é uma mistura da sambada de maracatu com samba tradicional. "É uma metáfora da continuidade", diz Cassiano, o percussionista. A maturidade da banda garante o registro quase ao vivo, com temas sobre cocos, maracatus, cabocolinhos, sambas e variações, numa "mistura pela conexão entre os ritmos", segundo o sanfoneiro Hélder Vasconcelos. No dia 23, a banda lança o primeiro disco (o independente *Mestre Ambrósio*, de 1996) na Europa, com um concerto em Paris. Em julho, enfrenta o público canadense dos festivais de Montreal (na temática *Nuits d'Afrique*) e Toronto (no Harbourfront Center). No mês seguinte, o grupo retoma o show nos Estados Unidos, com uma apresentação no Lincoln Center, de Nova York.– JULIO DE PAULA

FOTOS DIVULGAÇÃO / DANIELA DACORSO/DIVULGAÇÃO

O TABU DA PRESENÇA MÍSTICA

A libanesa *Soeur* Marie Keyrouz provoca e extasia o público com mensagem religiosa velada e sensualidade vocal

Por Léonard Mouti Alabdou

Ela sobe ao palco sem figurino ofuscante, abstém-se de maquiagem e sua única jóia é uma cruz metálica, austera como seu sorriso e seu olhar. A austeridade do mundo visual, porém, só faz acentuar o poder de uma sensualidade vocal que ela não reprime e com a qual extasia o público, que a ouve de olhos fechados. Na ausência de apelo imagético, seu timbre profundo de contralto tem o efeito do ópio puro. *Soeur* Marie Keyrouz, freira e cantora libanesa, traz no seu canto três mil anos de civilização oriental. Conhecida mundo afora, no Líbano, Síria e Palestina ela é venerada como personalidade e como artista, e mais famosa do que um ídolo popular. Sua arte é a encarnação de um Cristianismo místico-patético (conf. *pathos*), no que guarda afinidade com o misticismo muçulmano.

É quase uma traição que a voz carnal e carregada de promessas de Marie Keyrouz se consagre ao Divino. A alternância, nas canções, de palavras em siríaco, aramaico, árabe literário, dialeto libanês e grego antigo constitui um jogo de sedução. A passagem do que é compreendido para o que não é resulta similar a um velar-desvelar, a um movimento de opacidade-transparência elementar em toda criação estética. No que soa estrangeiro, o canto incita o receptor à maior concentração sobre o aspecto vocal. É quando a voz divina de Marie penetra mais profundamente na alma dos que buscam vertigem e êxtase. Felizes daqueles a quem o discurso escapa e que se deixam fascinar unicamente pela voz, no que ela carrega de sexualidade e carícia.

Oscilações merecem ser remarcadas. A primeira, entre momentos de música culta, plena de significado e fiel à tradição arábico-mediterrânea, e outros ligeiros, que se aproximam das cançonetas de variedade e das operetas – num sério risco de profanação. E outra entre a palavra de grande inteligibilidade e aquelas de poetas de ocasião. No álbum editado na França (*Psaumes pour le 3ème Millénaire*), os tradutores insistiram em poupar letristas de seu simplismo – uma pena, pois priva a interpretação psicanalítica de símbolos fortes (chagas abertas, espinhos...).

De pé, sólida como uma árvore e frágil como uma papoula, imitando talvez sem querer a totalidade da arte gestual de João Paulo 2º, a bela Keyrouz quase reproduz Fairuz, a diva do canto levantino libanês. Salvo diferenças. Fairuz libertou a voz feminina do claustro, é uma deusa viva que canta o amor humano e banal (universal, portanto), enquanto Keyrouz, mulher simples, canta a vida íntima do Divino, devolvendo à clausura parte de três mil anos de arte e liberdade. Fairuz teve a força de absorver a música ocidental e adaptá-la ao ouvido oriental; Keyrouz, inversamente, por complexo inexplicável ou tabu cultural, outorga a gravação a músicos ocidentais, no que incorre em erro musicológico grave, visto não terem sido preparados para a rítmica e os quartos de tom orientais. Melhor se ela levasse a disco a formação original que trouxe a São Paulo em março, quando se apresentou no festival *Rota de Abraão* ao lado de outras autoridades da música sacra do Egito, Iraque, Líbano, Síria e Turquia.

Diga-se que é de grande importância que artistas de fé, como ela, se mobilizem em nome da paz. Mas isso atestaria o sucesso ou o fracasso das negociações levadas por políticos e diplomatas, os artesãos da paz? E aqui torna-se legítimo perguntar por que *Soeur* Marie Keyrouz não interpreta grandes místicos árabes, como Ibn Arabi, Al-Hallage e, em especial, Rabi'a Al-Adawilla, poetisa que teria proporcionado a ela maior dose de universalidade, de feminismo e, por que não, de monoteísmo. Pois o universalismo ao qual aspira a cantora não é, efetivamente, universalista como se crê; mas se atém à perspectiva única da fé cristã, que tem a prática de pedir perdão ao Senhor. Não nos caberia a todos hoje, e por razões diversas, pedir perdão ao semelhante e ao Outro, cristão ou não?

Soeur Keyrouz (acima) interpreta salmos para o terceiro milênio, com Ensemble de la Paix e Ensemble Orchestral de Paris regidos por John Nelson: edição francesa em disco EMI (no alto)

FOTO DIVULGAÇÃO

A Música de Maio na Seleção de BRAVO!

Edição de Irineu Franco Perpétuo

	ARTISTA	PROGRAMA	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	O QUE OUVIR
ERUDITO	A meio-soprano norte-americana **Denyce Graves** (*foto*) abre a temporada dos Patronos do Teatro Municipal de São Paulo, apresentando-se com a Orquestra Sinfônica Municipal e Coral Lírico, sob regência de Julius Rudel.	Bizet – trechos da ópera *Carmen* (*Les Voici, Voici la Quadrille*; *Habanera*; *Séguedille*; *Chanson Bohème*; *intermezzi* dos atos 2, 3 e 4); Mascagni – trechos de *Cavalleria Rusticana* (*intermezzo*; *Regina Coeli*; *Voi lo Sapete*); Saint-Saëns – *Amour! Viens Aider Ma Faiblesse*; *Mon Coeur s'Ouvre à Ta Voix*; Ponchielli – *Voce di Donna*; Verdi – *Rataplan*; Donizetti – *O Mio Fernando*.	Teatro Municipal – pça. Ramos de Azevedo, s/nº, tel. 0++/11/222-8698, São Paulo, SP.	Dias 29 e 31, às 21h.	Bonita presença de palco e voz aveludada são os segredos de Denyce Graves, uma das melhores meio-sopranos da nova geração, que atua com desenvoltura também no terreno do *crossover*, cantando spirituals e canções latinas.	Em *Amour! Viens Aider Ma Faiblesse!* e *Mon Coeur s'Ouvre à Ta Voix*, trechos da ópera *Sansão e Dalila*, de Saint-Saëns – o papel é um dos cavalos-de-batalha de Graves, que já a cantou no Metropolitan de Nova York, ao lado de Plácido Domingo.	*Hamlet*, *Otello*, *La Vestale* e *Rigoletto* são as óperas completas de cuja gravação Denyce Graves já participou. Selos variados.
ERUDITO	Os pianistas **Nikolai Demidenko** (*foto*), Deszö Ránki e Nelson Freire se apresentam com a Osesp, sob a regência, respectivamente, de Carlos Kalmar, Theodor Guschlbauer e Ronald Zollman.	1) Demidenko sola no *Concerto nº 4 em sol menor op. 40*, de seu compatriota, o russo Sergei Rachmaninoff. 2) Ránki toca o *Concerto nº 2* do mais conhecido compositor de seu país, o húngaro Béla Bartók. 3) Freire interpreta o *Concerto nº 2 em si bemol maior op. 83*, de Johannes Brahms.	Sala São Paulo – pça. Júlio Prestes, tel. 0++/11/3337-5414, São Paulo, SP.	1) Dia 17, às 21h; dia 19, às 16h30. 2) Dia 24, às 21h; dia 26, às 16h30. 3) Dia 31, às 21h; 2 de junho, às 16h30.	É o mês do piano da Osesp – a orquestra faz três programas diferentes com grandes nomes internacionais do teclado, cada um tocando um concerto de um compositor com o qual tem grande afinidade.	Na potência muscular e vigor físico de Nikolai Demidenko; na especial afinidade de Deszö Ránki com Bartók; na articulação toda especial que Nelson Freire emprega ao executar o *Segundo* de Brahms, concerto que está em seu repertório há mais de três décadas.	Conheça o talento de Nikolai Demidenko no disco em que ele toca a *Humoreske op. 20* e as *Novelletten op. 21*, de Schumann. Selo Sanctus.
ERUDITO	As atrações da Sociedade de Cultura Artística em maio são os grupos dinamarqueses Concerto Copenhague e Coro da Capela Real de Copenhague; e o duo formado pelo casal de pianistas húngaros **Deszö Ránki** (*foto*) e Edit Klukon.	1) Os dinamarqueses interpretam o *Te Deum*, de Händel, e a *Missa da Coroação KV 317*. 2) Já o duo de pianos tem em seu repertório obras como *Fantasia em fá menor*, de Schubert, *Os Prelúdios*, de Liszt, e a transcrição de Liszt para dois pianos da *Nona Sinfonia*, de Beethoven.	Sala São Paulo – pça. Júlio Prestes, tel. 0++/11/3337-5414, São Paulo, SP.	1) Dias 8 e 9, às 21h. 2) Dias 28 e 29, às 21h.	Com o inesperado cancelamento da atração mais esperada do mês, a Orquestra de Cleveland, a Sociedade de Cultura Artística teve de ir atrás de duas diferentes atrações para substituí-la – ambas com repertório diferenciado e interessante.	Na visionária transcrição que Liszt fez para dois pianos da *Sinfonia nº 9*, de Beethoven – sem as cores da orquestra, a estrutura da obra fica mais clara, e é no mínimo curioso ouvir o bombástico final sem a intervenção nem de solistas vocais, nem de coro.	Ao lado de um de seus mais brilhantes compatriotas, o também pianista Zoltán Kocsis, Deszö Ránki fez uma gravação memorável da *Sonata para dois pianos e percussão*, de Bartók. Selo Hungaroton.
ERUDITO	**Sujeito a Guincho** (*foto*), Quinteto de Sopros de Curitiba, Art Metal e Grupo Brassil inauguram a série *Terças Musicais*, do Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo.	Sujeito a Guincho – obras de Brahms, Piazzolla, Paulinho da Viola e André Mehmari, entre outros; Curitiba – obras de Radamés Gnattali, Júlio Medaglia e Ernesto Nazareth; Art Metal – Obras de Anacleto de Medeiros, Chiquinha Gonzaga, Pixinguinha e Ernesto Nazareth; Brassil – obras de Villa-Lobos e Ary Barroso, entre outros.	Centro Cultural Banco do Brasil – r. Álvares Penteado, 112, tel. 0++/11/3113-3600, São Paulo, SP. Ingressos: R$ 6.	Dias 1, 8, 15 e 22, às 12h30 e às 18h30.	Para abrir sua programação de música erudita em São Paulo, o CCBB reuniu, sob o nome de *Metal, Madeira, Arte e Ofício*, quatro dos mais destacados grupos de instrumentos de sopro do país, provenientes de diferentes Estados do território nacional.	No peculiaríssimo arranjo do *Hino Nacional Brasileiro* tocado pelo Sujeito a Guincho – formado há nove anos por cinco dos principais clarinetistas de São Paulo, o grupo se destaca pela mistura particular de virtuosismo e bom humor.	Levando o nome do grupo, o CD de estréia do Sujeito a Guincho venceu o Prêmio Sharp na categoria de melhor grupo instrumental de 1996. Selo Eldorado.
ERUDITO	Lorent Nasturica (violino), Emilian Dascal (viola) e Rodin Moldovan (violoncelo) formam o **Trio Celibidache** (*foto*), atração do Mozarteum Brasileiro.	1) Schubert – *Trio em si maior D. 471*; Beethoven – *Trio op. 9 nº 1 em sol maior*; Ernest von Dohnányi – *Serenata op. 10*. 2) Beethoven – *Trio op. 9 nº 1* em sol maior; Jean Françaix – *Trio*; Ernest von Dohnányi – *Serenata op. 10*.	Sala São Paulo – pça. Júlio Prestes, tel. 0++/11/3337-5414, São Paulo, SP.	1) Dia 14, às 21h. 2) Dia 15, às 21h.	Fundado em 1999 para homenagear o maior regente romeno de todos os tempos, Sergiu Celibidache, o trio é formado por três jovens musicistas da Romênia, que ocupam posições de destaque em orquestras européias.	Na *Serenata op. 10* de Ernst von Dohnányi (1877-1960), compositor e pianista húngaro que foi professor de Georg Solti, defendeu a música de Bartók e Kodályi e cuja produção alia o estilo de Brahms ao virtuosismo de Liszt.	*Spalla* do Trio Celibidache, Lorent Nasturica gravou, com a Orquestra de Câmera da Filarmônica de Munique, um disco com sinfonias de Johann Baptist Vanhal. Selo Orfeo.
ERUDITO	A soprano Claudia Riccitelli sola no espetáculo *Sheherazade*, da Orquestra Experimental de Repertório, com a participação especial do grupo de teatro Negro Imago Cia. de Animação e regência de **Jamil Maluf** (*foto*).	A apresentação reúne a música de *Sheherazade op. 35*, suíte sinfônica do compositor russo Nikolai Rimski-Korsakov (1844-1908) baseada em *As Mil e Uma Noites*; e o ciclo de canções *Sheherazade*, que o francês Maurice Ravel (1875-1937) escreveu a partir de três poemas de seu amigo Tristan Klingsor.	Teatro Municipal – pça. Ramos de Azevedo, s/nº, tel. 0++/11/222-8698, São Paulo, SP.	Dias 5 e 6. Horários não anunciados.	A melhor idéia por trás do espetáculo parecem ser as combinações inesperadas – não apenas a junção das obras de Ravel e Korsakov, mas também a união da orquestra com a animação da Imago e a vocalidade cristalina de Claudia Riccitelli.	Em *L'Indifférent*, terceira e última canção da *Sheherazade* de Ravel – pelo caráter a um só tempo calmo e sensual da música, o compositor chegou a sugerir uma vez que esta canção escondia a chave para a sua própria personalidade.	A meio-soprano Janet Baker fez uma bela gravação da *Sheherazade*, de Ravel, com a New Philharmonia Orchestra, regida por John Barbirolli (selo EMI); para a obra de Rimski-Korsakov, uma opção é a gravação de Yuri Temirkanov, à frente da Filarmônica de Nova York (selo RCA).
ERUDITO	Ao lado de Robertinho Silva (bateria) e Luiz Alvez (contrabaixo), **João Donato** (*foto*) lança os CDs *The Frog* e *Brazilian Time* em concerto da Orquestra Jazz Sinfônica, regida por Cyro Pereira e João Maurício Galindo.	Apenas com seu trio, João Donato interpreta seis músicas de *Brazilian Time* (*E muito mais*, *Bluchanga*, *Yerevan*, *Bateu pra trás*, *Pelo Avesso* e *Teimoso*), interpretando, com a Jazz Sinfônica, outras seis composições, estas de *The Frog* (*Amazonas*, *Glass Beards*, *Sugar Cane Breeze*, *Até Quem Sabe*, *Nossas Últimas Viagens* e *A Rã – The Frog*).	Sala São Paulo – pça. Júlio Prestes, tel. 0++/11/3337-5414, São Paulo, SP. Ingressos de R$ 5 a R$ 15.	Dia 20, às 19h.	O encontro de João Donato com a Orquestra Jazz Sinfônica já deu bons frutos no ano passado – o CD *The Frog* foi gravado ao vivo em 7 de abril de 2000, no Memorial da América Latina, e documenta a parceria.	Em *Yerevan* – a obra, que leva o nome da capital da Armênia, foi escrita por João Donato, pelo baterista Cláudio Slon e por Vartan Tonoian (dono da Elephant Records) para celebrar o 1.700º aniversário da adoção do Cristianismo pelo povo armênio.	*Brazilian Time* e *The Frog* estão sendo lançados pelo selo norte-americano Elephant Records.
POPULAR	O cantor e guitarrista **John Pizzarelli** (*foto*) é a atração do Diners Club Jazz Nights, em São Paulo, acompanhado por Martin Pizzarelli (baixo) e Ray Kennedy (piano).	Não foi anunciado até o fechamento desta edição.	Bourbon Street Music Club – r. dos Chanés, 127, tel. 0++/11/5561-1643, São Paulo, SP. Ingressos de R$ 50 a R$ 75.	Dias 8, 9 e 10, às 22h30.	Pizzarelli é um velho conhecido do público paulistano, que aprendeu a admirar o filho do guitarrista Bucky Pizzarelli graças à doçura e romantismo que impregnam cada uma de suas interpretações.	Na semelhança do estilo de John Pizzarelli com Nat "King" Cole – embora o instrumento de Cole fosse o piano, ambos, como cantores, têm um fraseado muito parecido, e a formação do trio de Pizzarelli (guitarra, baixo e bateria) é a mesma do seu ilustre precursor.	*These Foolish Things*, *Everything I Have Is Yours* e *Stompin' at the Savoy* são alguns dos standards interpretados por Pizzarelli em seu mais recente disco, *Let There Be Love*. Selo Telarc.
POPULAR	Com uma banda de nove músicos e participação de convidados, **Marisa Monte** (*foto*) apresenta em São Paulo o show *Memórias, Crônicas e Declarações de Amor*.	*Amor I Love You*; *Eu te Amo ... Eu te Amo ...*; *Arrepio*; *Perdão Você*; *O que me Importa*; *Pra Ver as Meninas*; *Gotas de Luar*; *Água Também É Mar*; *Enquanto Isso*; *Eu Sei*; *Não É Fácil*; *Beija Eu*; *Ontem ao Luar*; *Volta Meu Amor*; *Soul by Soul*; *Gentileza*; *Palavras ao Vento*; *Tema de Amor*; *Não Vá Embora*.	Credicard Hall – av. das Nações Unidas, 17.955, tel. 0++/11/3177-3663, São Paulo, SP.	De 18 a 20 e de 25 a 27. Horários não anunciados.	Com grande sucesso de público e de crítica, *Memórias, Crônicas e Declarações de Amor* mescla canções do mais recente disco de Marisa Monte (como o hit *Amor I Love You* e *Gentileza*) e composições pertencentes a repertórios anteriores da cantora.	Na luxuosa produção do espetáculo, que inclui uma escultura (definida como "nave show esfinge caranguejo") do artista plástico Ernesto Neto, figurinos de Rita Murtinho e iluminação dos britânicos Patrick Woodroffe (que já trabalhou com Michael Jackson e Rolling Stones) e Danny Nolan.	Quinto CD de Marisa Monte, *Memórias, Crônicas e Declarações de Amor* faz parte do catálogo da EMI.
POPULAR	O Quarteto Jobim Morelenbaum convida Gilberto Gil e **Ryuichi Sakamoto** (*foto*) para apresentação no Teatro Alfa.	O espetáculo se constitui exclusivamente de obras de Antonio Carlos Jobim.	Teatro Alfa – r. Bento Branco de Andrade Filho, 722, tel. 0++/11/5693-4000, São Paulo, SP.	De 24 a 27, às 21h (5ª a sáb.) e às 18h (dom.).	No histórico encontro com Gil, Sakamoto deve mostrar uma afinidade surpreendente com a produção de Tom Jobim – o músico japonês passou uma semana no Rio de Janeiro dedilhando o piano do compositor, e deve lançar um CD com suas obras ainda neste ano.	Na versatilidade de Sakamoto – aos 49 anos de idade, o musicista chega à MPB depois de ter feito de tudo um pouco, desde trilhas de filmes (para Oshima, Almodóvar, Bertolucci, Oliver Stone e Brian de Palma, entre outros) até ópera, passando por uma participação em videoclipe de Madonna.	A trilha de *Furyo – Em Nome da Honra*, filme de Nagisa Oshima na qual atua como ator, ao lado de David Bowie, é uma das mais célebres de Ryuichi Sakamoto. Selo BMG.

FOTOS DIVULGAÇÃO

CEM ANOS NO AZUL DO CAOS

O Brasil celebra o centenário de nascimento de Murilo Mendes, o poeta que passou parte da vida a pôr limites nos juízos de Deus

Por Reinaldo Azevedo

Ao lado, *Cabeça do Poeta Murilo Mendes*, grafite em papel de Flávio de Carvalho, 1951: religiosidade, sensualismo e plasticidade em fina poesia

Nascido no dia 13 de maio de 1901, em Juiz de Fora, Minas, Murilo Mendes teve sua vida e obra marcadas pelos principais personagens e fatos do século que passou. No mês em que se completam cem anos do seu nascimento, sua obra é comemorada em Juiz de Fora, onde seu nome batiza uma lei de incentivo à cultura, e pela editora Record, que reedita alguns de seus livros (veja quadro adiante).

Menino, Murilo Mendes encantou-se com a passagem do cometa de Halley, em 1910, para alguns uma espécie de marco de sua inspiração poética. Aos 16 anos, fugiu do Colégio Interno Santa Rosa, em Niterói, para assistir aos espetáculos dos Balés Russos de Sergei Diaghilev no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e ver "Nijinsky dançando no arco-íris". Apaixonado pela música (leia box na página 102)*, assinou um telegrama de protesto com o nome de Mozart e o enviou em 1938 a Hitler, quando as tropas nazistas invadiram Salzburgo, na Áustria, terra natal do compositor. Em outra ocasião, abriu o guarda-chuva numa sala de concerto desafinado, como, nas palavras de Drummond, "um Quixote em guerra contra a burguesia e seus moinhos literoprovinciais".*

Trabalhando como arquivista na diretoria do Patrimônio Nacional, no Rio, conheceu o pintor e militante católico Ismael Nery, fato fundamental em sua vida. Nos anos 60, já na Itália — para onde tinha se mudado em 1957 para ser professor de Cultura Brasileira na Universidade de Roma e em Pisa —, voltou a manifestar seu espírito contestador ao lado dos estudantes durante as manifestações de 1968. Com várias obras traduzidas para o italiano, o francês e o espanhol, Murilo, que também escreveu poesias em italiano, recebeu em 1972 o maior prêmio concedido a um poeta na Itália, o Etna-Taormina. Nesse mesmo ano publicou Poliedro *e veio ao Brasil pela última vez. Morreu em Lisboa, no dia 13 de agosto de 1975.* — **José Henrique da Cruz**

Acima, o escritor em foto de 1941, no Rio de Janeiro, antes de sua obra ser mergulhada na escuridão que se abateu sobre as letras brasileiras com a impostura concretista, que tomou conta do jornalismo cultural e se aboletou na crítica universitária

A seguir, **Reinaldo Azevedo** analisa a diversidade da obra do escritor e a religiosidade agônica que marcou sua poesia:

"Mamãe vestida de rendas/ Tocava piano no caos./ Uma noite abriu as asas/ Cansada de tanto som,/ Equilibrou-se no azul,/ De tonta não mais olhou/ Para mim, para ninguém:/ Cai no álbum de retratos". Eis aí o poema *Pré-História*, do livro *O Visionário*, de Murilo Mendes, agora na eternidade, a exercer, segundo a sua crença, "a vontade/ augusta de ordenar a criatura/ ao menos", para lembrar versos do poeta Mário Faustino. *Pré-História* serve de emblema e de minipoética da obra desse juiz-forano que dedicou boa parte da vida a pôr limites nos juízos de Deus.

O poema traz um corte autobiográfico (Murilo ficou órfão antes de completar dois anos), é um primor de expressão surrealista ("Mamãe vestida de rendas/ tocava piano no caos"), apela mais à apreensão sensorial do que a uma inteligência abstrata, conceitual, consoante com um amante das artes plásticas e da música (embora não fosse musical), particularmente de Paul Klee e Mozart ("cansada de tanto som,/ equilibrou-se no azul"), flagra o homem sozinho, perdido, que vai ter de enfrentar o indeterminado ("De tonta não mais olhou / Para mim, para ninguém"). E se encerra com o peso da memória que oprime os vivos: "Cai no álbum de retratos".

Surrealismo, sensorialismo, memorialismo, solidão frente ao caos, eis algumas das características da obra daquele que foi, ao lado do amigo e também católico fervoroso Jorge de Lima, o mais plural, diverso e desigual dos grandes poetas do Modernismo. O que *Pré-História* apenas esboça, a história se encarregaria de revelar: a mãe que, com a morte, abandona a criança no desentendimento será substituída em sua obra por um Deus-patrão, inescrutável, que lança o homem à sua própria sorte. Uma espécie de Síndrome de Jó vai perpassar o melhor de sua produção: "Terribilíssimos dedos/ Desdobram vidas paralelas/ De sangue, mordaça e lágrimas (...)/ O criador nos abandona à própria sorte/ Recusando as hóstias profanadas".

À feição do menino abandonado no passeio público, que busca abrigo no primeiro que lhe dê atenção, Murilo agarra-se ao Cristo vivo, que serve ainda de guia para a obra: "Também eu vi aquele/ Que vem precedendo a nova era/ (...) A sabedoria se manifesta pelos seus lábios/ E a plenitude da arte pelas suas mãos". Esse Deus humanamente precário será seu aliado contra o caos. O outro fundamental elemento de sua obra revelado em *Pré-História* é a mulher inalcançável, fugidia, uma imagem sempre em trânsito, metamorfoseada ora na mulher-mãe, ora na mulher-igreja ("A igreja toda em curvas avança para mim,/ enlaçando-me com ternura"), ora na mulher-amante ("Agasalha-me à sombra de teu corpo/ Aninha-me entre teus seios/ Aquece-me no calor de teu ventre"), ora na mulher-puta ("Ipólita, a *putain* do fim da infância/ [...] Os lábios escandindo a Marselhesa/ Do sexo/ Os dentes mordem a matéria"). Todas — mãe, Igreja, amante e puta — são santificadas na "ginofilia extrema" (conforme a classificou José Guilherme Merquior) de Murilo Mendes.

As características listadas ainda não dão conta de todas as faces da obra de Murilo, sempre pronta a angustiar os que sobre ela se debruçam. Desde logo, se é tomado pela ânsia de falar tudo, como contraponto ao abandono a que foi relegada, banida que está das livrarias, dos cursos de Letras e dos mestrados e doutorados das universidades. Para tanto, contribuíram fatalidades, como a morte precoce de Mário Faustino; a miséria política, evidenciada com a ditadura militar; uma brutal ignorância, que dispensa exemplos; o Partido da Poesia Universitária, sempre muito atarefado em ver todos os detalhes, menos o essencial, e o laicismo bocó e desinformado. Assim se urdiu a involuntária conjuração do silêncio em torno da obra de Murilo, o Paulo de Tarso da poesia, inspirado, sim, mas também guardião percuciente da chave da sabedoria. Não foi o único a ser mergulhado no olvido. Com ele, e por razões muito parecidas, está Jorge de Lima, o São João Evangelista desta parábola, o herdeiro entre nós da tradição épica, o homem movido pelas chamas de todos os apocalipses. Se Lima tinha a poesia e o cristianismo primitivo como combustíveis de suas antevisões, Murilo, o professor de Literatura Brasileira, era o dono da informação rigorosa, tecnicamente informada, da vocação para falar aos gentios.

Tivesse Faustino — entusiasta de Lima, leitor de Murilo e sempre disposto ao confronto — sobrevivido às alturas, a impostura concretista, com a qual flertou e logo se desencantou, teria sucumbido à própria mediocridade. Em vez disso, o kit *Faça Você Seu Próprio Tro-*

O Centenário

Em homenagem ao centenário de nascimento de Murilo Mendes, a editora Record relançará neste mês dois livros do autor: *Tempo Espanhol* e *Poesia Liberdade*, em edições com projeto gráfico da artista Regina Ferraz e prefácios, respectivamente, do poeta Julio Castañon e Murilo Marcondes de Moura, doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada na USP. Para o ano que vem, o projeto da editora é reeditar *Poemas*, *A Idade do Serrote* e *Metamorfoses*. No próximo dia 13 de maio, o Centro de Estudos Murilo Mendes, da Universidade Federal de Juiz de Fora (av. Barão do Rio Branco, 3.372, tel. 0++/32/213-3931) abre mostra com exposição de artes plásticas do acervo do Centro, livros e documentos do poeta. No mesmo dia será lançado pelos Correios o selo do centenário de Murilo Mendes, que também será comemorado com a exibição do curta *A Janela do Caos*, de José Sette. Informações detalhadas das atividades podem ser obtidas no site http://www.cemm.ufjf.br.

Ao lado, selo comemorativo dos Correios pelo centenário de nascimento de Murilo Mendes

Abaixo, o escritor, em 1950, com a mulher, Maria da Saudade Cortesão, filha do historiador Jaime Cortesão, opositor ferrenho da ditadura de Salazar

FOTO DIVULGAÇÃO

cadilho e o panfleto militante *Você já Matou o Seu Verso Hoje?* – tomaram o jornalismo cultural e se aboletaram na crítica universitária. Enquanto a ditadura dos generais comia a pau, valentes rapazes empreendiam a guerrilha contra a ditadura do verso. *Pfui*... Lima houvera morrido em 1953, Faustino, em 1962, Cecília Meireles, em 1964, Manuel Bandeira, em 1968, Vinicius de Moraes caíra no sambinha, e Murilo Mendes decidira ficar longe das trevas da política e das letras, morando na Itália (alguns porta-vozes da escuridão chegaram a visitar-lhe o refúgio, é verdade...).

Assim se criaram gerações de leitores, de críticos, de professores e de jornalistas que – atenção! – NUNCA leram uma miserável linha de Murilo ou de Jorge de Lima, mas que se mostram muito hábeis em arrotar pensamentos gasosos sobre poesia semiótica e cerveja. Os filisteus, para se resguardar, fizeram um pacto de não-agressão com os adoradores e aduladores de Carlos Drummond de Andrade, ofereceram proteção crítica e intelectualmente mafiosa a João Cabral de Melo Neto, que caiu na conversa, e impuseram toque de recolher ao dissenso.

Tudo explicável. A obra de Murilo Mendes não se deixa desvendar ou seduzir por meia dúzia de paráfrases e perífrases de vida fácil. Não é, vamos dizer, *O Elefante*, de Francisco Alvim, a que tem de socorrer a vulgata marxista do *psor* Roberto Schwarz, que lhe aplicou, no *Jornal de Resenhas*, um *upgrade* de luta de classes para iniciantes com o intuito de demonstrar que onde não havia verso havia a boa intenção contestadora. Também não se presta a ornar a flora devastada e crestada pela política de ocupação de campos e espaços dos discípulos da afasia concretista.

O estalo de Murilo: Até os 33 anos, ele "falava como menino, julgava como menino, discorria como menino" – para lembrar o Paulo da *Primeira Epístola aos Coríntios*, (1 Cor. 13,11). No dia 6 de abril de 1934, diante do corpo do amigo e fervoroso católico Ismael Nery, foi como se o ex-católico, então ateu e auto-intitulado marxista, tivesse sido fulminado pela luz divina, e os sete dons do Espírito Santo – Sabedoria, Entendimento, Conselho, Fortaleza, Prudência, Piedade e Temor de Deus (Is. 11,2) – o houvessem tomado de uma só vez em maravilhosa manifestação. Junto com o ateísmo pueril ficaria para trás o modernismo infantil à Oswald de Andrade e amigos. A tal ponto que chegou a renegar *História do Brasil*, um livro de poemas-piadas publicado em 1932. Com efeito, um Oswald qualquer escreveria coisas como "Quando o Almirante Cabral/ Pôs as patas no Brasil/ O anjo da guarda dos índios/ Estava passeando em Paris (...)".

O livro que se segue à morte de Nery, *Tempo e Eternidade* (1934), escrito a quatro mãos com Jorge de Lima, já buscava no ignoto "a companhia dos satélites", na expressão de Pedro Nava. Ambos fazem seu *Saltério* particular, abdicando dos aspectos penitenciais dos salmos bíblicos e se fixando em seu caráter propriamente messiânico e piedoso: "(...) Meu novo olhar é o de quem penetra a massa/ E sabe que, depois de ela ter obtido pão e cinema,/ Guerreará outra vez para não se entediar (...)".

Ao deixar para trás o ateísmo e o que já lhe cabia na partilha do butim modernista, não é apenas a fé que o poeta reencontra, mas também a sua vocação originalmente surrealista, um traço distintivo a que havia, de muitos modos, renunciado para atender ao cânon já poderoso de todos os Andrades do Modernismo. Seu Deus não é o redentor das línguas de fogo, mas o filho de Deus que é, também, e em igual proporção, filho do homem. Murilo passa a combinar a sacralização da vida comum, do cotidiano e do banal e a humanizar a mente divinal. O belo livro *A Poesia em Pânico* (1938) é exemplar desse cristianismo humanizado. Lê-se no poema *A Destruição*: "(...) Ó Madalena, tu que dominaste a força da carne,/ Estás mais perto de nós do que a Virgem Maria,/ Isenta, desde a eternidade, da culpa original./ Meus irmãos, somos mais unidos pelo pecado do que pela Graça:/ Pertencemos à enorme comunidade do desespero/ que existirá até a consumação do mundo." Essa religiosidade agônica, em muitos momentos, forçará as portas do sensualismo, do erotismo, da "ginofilia extrema". A cada novo livro de Murilo, o apelo místico vai, aos poucos, se eclipsando. A fé, que borbulhava inicialmente na superfície do verso, urgente, vigorosa, atrevida, vai sedimentando e dando lugar a um tom mais reflexivo, o que é verdade mesmo no mais religioso de todos os livros, *O Discípulo de Emaús* (1944).

Os elementos da obra do autor aqui listados, perenes embora, não são únicos, há sempre uma face nova a desvendar no poliedro. A referência não ocorre à toa: ele próprio criou uma série de poemas a que chamou "murilogramas", aplicando à geometria plana do mundo o elemento-desordem: Murilo Mendes. Autor dos mais informados, experimentou as mais variadas formas da expressão lírica. Chegou mesmo a flertar com e a humilhar o concretismo no livro *Convergência* (1970). Flertou porque, de fato, brincou com os tais "deslocamentos do sintagma" (argh!!!) e fez folias interlingüísticas (*Paul Klee/Paul clé*). Humilhou porque penetrou naquela equação mistificadora e a estourou por dentro. O que aos politiqueiros do fim do verso custava um pesado proselitismo, Murilo fazia brincando. Tocou a grandeza e estabeleceu novos limites do sublime e da inteligência em *As Metamorfoses* (1944) e *Contemplação de Ouro Preto* (1954). No primeiro, reconta as prefigurações de Ovídio à luz do cristianismo, num exercício de sensibilidade, inteligência e diálogo com a cultura como raramente se terá feito no Brasil. No segundo, religiosidade, sensualismo e plasticidade se plasmam em fina poesia. Foi ainda o prosador profundo das memórias *A Idade do Serrote* e de anotações deliciosas sobre autores, lugares e personalidades em *Retratos-Relâmpago*, *A Invenção do Finito*, *Janelas Verdes* e *Conversa Portátil*.

Sobre Murilo, talvez bastassem as seguintes palavras, do poema *Murilo Mendes Hoje/Amanhã*, de Drummond: "Peregrino europeu de Juiz de Fora,/ Telemissor de murilogramas e grafitos,/ instaura na palavra seu império,/ (a palavra nasce-me)/ fere-me/ mata-me/ coisa-me/ ressuscita-me".

Ecce homo! ▮

A Obra

Poesia
Poemas (1930), *História do Brasil* (1932), *Tempo e Eternidade* (1935), *A Poesia em Pânico* (1938), *As Metamorfoses* (1944), *O Visionário* (1941), *Mundo Enigma*: *os Quatro Elementos* (1945), *Poesia Liberdade* (1947), *Contemplação de Ouro Preto* (1954), *Poesias* (1959), *Tempo Espanhol* (1959), *Convergência* (1970), *Ipotesi* (1977)

Prosa
O Discípulo de Emaús (1944), *A Idade do Serrote* (1968), *Poliedro* (1972), *Retratos-relâmpagos* (1973)

Abaixo, retrato de Murilo por Ismael Nery, cuja morte, em 1934, levou o poeta à reconversão ao catolicismo. Sobre esse momento, Pedro Nava escreveu: "Murilo, pálido de espanto ou como de um alumbramento, gesticulava e se debatia como se estivesse atracado por sombras invisíveis. Só ele as via e aos anjos e arcanjos que anunciava pelos nomes indesvendáveis que têm no Peito do Eterno ocultos para todos os mais. E soltava um encadeado de frases que no princípio fora só um cicio, que tomara corpo e dera naquele berreiro alucinado. Finalmente, clamou mais alto – DEUS! (...) Quando, três dias depois, ressurgiu para os homens, tinha deixado de ser o antigo iconoclasta, o homem desvairado, o poeta do poema-piada e o sectário de Marx e Lenine. Estava transformado no ser ponderoso, cheio de uma seriedade de pedra, e no católico apostólico romano que seria até o fim de sua vida.(...) Sua poesia tornara-se mais pura e trazia a mensagem secreta da face invisível dos satélites"

A Harmonia do Espírito

Em *Formação de Discoteca*, Murilo Mendes ensina o leitor a ouvir o "drama cíclico da vida". Por Regina Porto

Formação de Discoteca foi o livro que Murilo Mendes não escreveu. Consiste em uma série de 30 textos seus publicados entre em 1946 e 1947 no suplemento literário *Letras e Artes* do jornal carioca *A Manhã*, visando a educar na música de concerto o leitor brasileiro em geral e a ela converter alguns amigos em particular, como o poeta Drummond (indiferente, a seu ver) e o pintor Ledo Ivo (que contrapropôs a conversão só *in extremis*). São eruditos e coloquiais, e foram escritos com a liberdade da crônica musical. Esquecidos, só seriam reunidos em livro em 1993, pelas editoras Edusp, Giordano e Loyola. Trata-se de um guia básico de "clássicos" de autores "modernos", como parece se configurar a equação do autor, que rejeita divisões "por etiquetas". Reúne títulos que suplantam o tempo (da Renascença ao século 20), compostos por combatentes anticonservadores (seja Palestrina ou Schoenberg).

Com clareza e sem pedantismo, o poeta orienta os interessados nesse "labirinto", comenta repertório, indica gravações. Sobretudo ensina a ouvir. E não esconde certa campanha civilizatória e antidiletante, na missão de transformar o leitor leigo em apreciador razoável, e o crítico amador em algo mais. Murilo discute repertório com domínio de *métier* (foi formalmente educado na música e um "pianista promissor"). Para ele a música culta é um meio elevado de contemplação do universo, de representação da vontade humana e de compreensão da causa divina. "Certos versos meus são os de alguém que ouviu muito Schoenberg, Stravinsky, Alban Berg e o jazz", disse. E também muita música de câmara, que ele considerava "o supremo prazer estético e intelectual". Seus "murilogramas", na antologia poética, transpõem a abstração musical para a palavra escrita — são hábeis na descrição do Monteverdi barroco ("Fanfarras azuis travestidas em fanfarras vermelhas..."), o Debussy impressionista ("Considera a estrutura do silêncio..."), o A. Webern serialista ("Tempo matemático que se autodefine..."), o Dallapiccola de vanguarda, seu amigo ("O músico sacraliza o espaço laico..."). Todas, propostas de saídas para a "audição fantasma do mundo...".

Já nas crônicas, ele soa mais acessível ao interlocutor menos repertorizado, mas exige igual cumplicidade na percepção do "drama cíclico da vida", como quando conclui, a propósito de Schumann: "O homem, desde o princípio recebeu um germe que se desdobra em tempos diversos e quer sempre dizer a mesma coisa, que não é outra senão afirmar o Verbo".

Formação de Discoteca respeita o limite do interlocutor. Parte do canto gregoriano ("Quem pretender passar o tempo com a audição do gregoriano está frito, pois nele o tempo não passa"), reverencia Monteverdi e Byrd ("que são uma antecipação da Promessa"), redimensiona Händel e Haydn e não esconde preferências. São elas: Bach ("desperta a religiosidade escondida no mais íntimo do ateu"), Mozart ("que Deus criou para a educação de todos"), Beethoven ("esse grande Espanhol") e Debussy ("um ponto de partida, depois do ponto de chegada Wagner") — acima de todos paira o supremo Mozart, espírito musical "onde tantas são as moradas". Prosseguindo, o poeta confessa com humor poder "passar perfeitamente" sem C. M. von Weber, Mendelssohn ou Berlioz, adverte contra os "abacaxis" Dvorák, Smetana, Sibelius, e recomenda não ouvir Chopin em excesso, "para não acabar enjoando". Defende com vigor, e contra "os bocós, inclusive os bocós muito lidos e ilustrados", a versatilidade de Stravinsky, ainda que discorde quando o russo defende Verdi em lugar de Wagner, em cuja música Murilo reconhece "um elemento de feitiçaria". Exagera nos elogios ao nacionalista espanhol Manuel de Falla, e não disfarça a alegria sobre Villa-Lobos: "Villa é o Brasil, esta vasta ópera desordenada que é o Brasil".

Quando tinham tudo para entediar, essas crônicas são convidativas e deliciosas, e triunfam na missão de trincar a "cristalização" de certas faculdades estéticas. A intenção de Murilo Mendes não era formar um rebanho de chatos, mas despertar de um "silêncio glacial" os apreciadores de conveniência (queixava-se em especial dos escritores), em quem via um secreto desdém pela música, como se essa fosse arte menor, secundária e não intelectual. Ou pior: "espécie de sobremesa". A crítica musical, para alguém como ele, capaz de equiparar a estrutura dos sonetos à dos quartetos de cordas, deveria ser instrumentalizada e ciente da "complexidade de sua tarefa". Então, a boa discoteca seria um "instrumento harmonioso de cultura" e cultivo do espírito.

Ao fundo, *Murilo Mendes Ouvindo Música*, no traço de Arpad Szenes (1940)

Literatura policial específica: estilo telegráfico, violência urbana e citações eruditas

O fator Rubem Fonseca

Sai o novo livro do autor que influenciou, para o bem e para o mal, toda uma geração de escritores. **Por Daniel Piza** **Ilustrações Marcelo Martins**

A Companhia das Letras acaba de lançar Secreções, Excreções e Desatinos, *novo livro de contos de Rubem Fonseca, um dos mais importantes escritores da literatura brasileira atual. O autor, cujo sucesso na última década se expressou nos relançamentos, exerceu uma influência decisiva em uma nova geração de escritores. A seguir,* **Daniel Piza** *analisa a obra do contista e romancista e o modo como os novos autores dela se utilizaram.*

Basta percorrer a estante de lançamentos de ficção brasileira recente para ver a influência de Rubem Fonseca sobre ela. São numerosos os que emulam sua escrita telegráfica, sua abordagem da violência urbana, seu gosto por citações eruditas alternadas a explicações técnicas sobre facas, medicina legal ou inquéritos policiais, seus personagens que repousam do combate ao crime cultivando música clássica, seu uso da fala coloquial marcada por

palavrões e laconismos, sua busca de um clima no qual faltam todas as alternativas exceto a agressão física.

Essa presença pode ser vista ostensivamente em Patrícia Melo. Em *O Matador*, ela estava interessada na escrita cinematográfica e bruta do ídolo, que mimetiza a fala dos criminosos. Isso lhe garantiu boas resenhas. Mas, em seu livro anterior, *Acqua Toffana*, e em *Elogio da Mentira*, extraiu outro recurso de Fonseca, mais presente em seus romances que em seus contos: as considerações literárias, o citacionismo forçado, postiço, que mais atrapalham do que ajudam o leitor a acompanhar a história. No último livro, *Inferno*, voltou ao estilo seco, com frases ainda mais curtas, como tiros de metralhadora que zumbem na mente por mais de 300 páginas, percorrendo a terra-sem-lei de uma favela carioca. A metalinguagem foi substituída pela sociologia.

Em outros dois escritores há igualmente a busca do gênero policial brasileiro, mas em seu sentido mais estrito. Em Marçal Aquino, autor de *Amor e Outros Objetos Pontiagudos*, vê-se a saudável influência do Fonseca contista, livre de perorações, que arma um enredo e o resolve sempre com pólvora, recriando o universo de matadores de aluguel e detetives céticos que se envolvem em casos amorosos. Marçal é capaz da mesma concisão erotizada de contos como alguns de *Os Prisioneiros* e *A Coleira do Cão*, livros da primeira fase de Fonseca, a melhor. Já o psicanalista Alfredo Garcia-Roza, autor de *O Silêncio da Chuva* e *Achados e Perdidos*, deve menos à escrita de Fonseca do que às suas caracterizações, como o detetive Espinosa e o cenário carioca. Garcia-Roza desenvolve o policial no sentido clássico, em que a trama é composta de pistas que deixam o leitor interessado no "mistério" do crime.

Mas a presença de Fonseca vai além da ficção policial. Pode ser sentida nos livros de Chico Buarque, especialmente em *Estorvo*, em que a narração em primeira pessoa, a sensação de sufocamento do indivíduo — como na abertura em que o narrador olha através do olho mágico —, deve muito a Fonseca. Pode ser vista até mesmo nos romances histórico-policiais de Jô Soares, como *O Xangô de Baker Street* e *O Homem que Matou Getúlio Vargas*, que se inspiram em livros de Fonseca como *O Selvagem da Ópera*. Consta mesmo que Fonseca deu orientações e correções para Chico e Jô, como, de resto, também para Patrícia Melo.

Há muitos outros exemplos da influência de Fonseca na ficção surgida dos anos 90 em diante. Tony Bellotto, o guitarrista dos Titãs, é certamente um deles: escreveu *Bellini e a Esfinge* também influenciado pela mescla de trama policial e alusão erudita de Fonseca. Como os outros, Bellotto não apenas segue os passos de Fonseca por uma questão estilística, mas também em busca desse "entretenimento de qualidade" que a imprensa contemporânea gosta tanto de aplaudir. Isto é, Fonseca se tornou modelo para os escritores brasileiros jovens ou iniciantes que acreditam não existir incompatibilidade entre best-seller e obra-prima. Fonseca seria o ideal pregado pelo ensaísta José Paulo Paes, de um escritor que não quer ser James Joyce (como diz em um de seus contos) — embora goste de citar James Joyce ou seus equivalentes —, mas que também quer ir além do descartável, criando um público cativo.

E isso é o mais irônico. Afinal, Fonseca não foi deglutido facilmente quando surgiu. A crítica beletrista se escandalizou com seus termos chulos, suas cenas violentas, o comportamento dos seus personagens, que falam como falam os homens brasileiros nas ruas, que vão ao banheiro e que confessam ódio às classes abastadas. Os leitores de Marx ou de seus diluidores reclamaram da falta de "explicação" em Fonseca, de sua rejeição à dialética, de seu mundo de oprimidos em que não há espaço para consciência ideológica. As autoridades e os conservadores protestaram contra a atmosfera de brutalidade de sua ficção, mesmo no auge da repressão militar.

Seus críticos estavam certos em um ponto: Fonseca adota um ponto de vista simplista, em que a violência é fruto da desigualdade social, exposta e esfregada nas esquinas das grandes cidades brasileiras, como se conferisse heroísmo a figuras como "o Cobrador", que sai justiçando os excluídos, feito personagem de Hollywood. A violência registrada por Fonseca não é "apenas" registrada, apesar da aura que foi dada ao autor por ele ter trabalhado em delegacia. Ela é diretamente atribuída à pobreza, sem espaço nem mesmo para o existencialismo subterrâneo de um Plínio Marcos. E explora de modo apelativo os contornos culturais dessa injustiça social, como se os gostos da elite fossem máscaras para sua indiferença. Apenas seus detetives são isentos dessa associação, assim como o autor pode usar epígrafes de Villon na abertura de suas histórias.

Mas, principalmente até *Lúcia McCartney*, Fonseca enxertava discretamente as referências eruditóides, tratando suas histórias como esquetes da vida urbana marginal. A força de sua ficção vem disso, de sua capacidade de transcrever a atomização do homem que vive esmagado entre prédios e prisões nas metrópoles, de mostrar uma realidade brasileira muito desumana em sua "modernidade". A literatura brasileira não mostrava isso até Rubem Fonseca. Sua habilidade de sintética só fez maior a novidade. Cronistas urbanos como Nelson Rodrigues estavam mais interessados na explosão psicológica, no efeito das tentações e dos perigos sobre o inconsciente. Em Fonseca o indivíduo é massacrado concretamente, privado de compensações mentais. Sua vida é um descompensar contínuo, sem tempo para escapismos.

Só que a maioria de seus seguidores quis de Fonseca o glamour da violência, seja pelo lado literato da escrita seja pelo lado antimoderno do pensamento. Com exceção de Marçal Aquino e, parcialmente, Garcia-Roza, praticantes do enredo direto, eles tentaram a mescla que nem mesmo Fonseca consegue acertar sempre. Poderiam justificar a tentativa pelo fato de que hoje a violência é tão dominante na imprensa e no cinema que os recursos de suposto adensamento moral — perorações sobre a condição humana, ilustradas por citações literárias, ou mesmo as micro-informações sobre o *modus operandi* dos criminosos — servem como contrapeso à secura narrativa. Mas o melhor de Fonseca é a secura narrativa, que hoje explica menos ainda os atritos urbanos. Fonseca não é fonte tão fértil que possa banhar tantos filhos. ■

Patrícia Melo, Alfredo Garcia-Roza, Marçal Aquino, Tony Bellotto e até Chico Buarque e Jô Soares produziram livros que refletem, de um modo ou de outro, um modelo e uma tendência representada por Rubem Fonseca, que seria o ideal pregado pelo ensaísta José Paulo Paes: um escritor que não quer ser James Joyce, embora goste de citar James Joyce, mas que também quer ir além do descartável

O Que e Quanto

Secreções, Excreções e Desatinos, **de Rubem Fonseca. Companhia das Letras, 144 págs., R$ 21**

As criaturas de Nabokov

Há 60 anos era publicado *A Verdadeira Vida de Sebastian Knight*, pseudônimo e simulacro do escritor de origem russa. Por Fernando Monteiro

Um escritor de origem russa – e obra escrita em inglês impecável – está completando 60 anos comemorados com todas as honras editoriais: Sebastian Knight.

Um escritor de origem russa – e obra escrita em inglês impecável – inventou Sebastian Knight, criou aquela menina de (adorável) carne e osso literários chamada Lolita e mais o notável poeta John Francis Shade, além de Charles Kimbote e outros fantasmas saídos do seu caldeirão de mestre e mago, escritor de escritores, pertencente à linhagem da ficção do simulacro, etc.

Se existiu um bruxo literário, esse bruxo não foi Borges – mas um russo filho da melhor aristocracia de São Petersburgo, chamado Vladimir Nabokov, dono da fantasia de um chapeleiro maluco que disfarçava todas as carapuças e possuía a esquisita exatidão do enxadrista apaixonado pelos mais difíceis problemas do xeque-mate da vida. Refinado, arrogante, devotado à matemática e ao mimetismo das cores das borboletas dos verões da infância, Nabokov foi uma daquelas ausências gritantes na lista dos prêmios Nobel... e, no entanto, fica difícil vê-lo escolhido pela Academia Sueca: seu êxito literário se consolidou no meio do escândalo de Lolita (chegou a ser proibido como pura pornografia, em 1955), o nome da personagem se incorporou ao mundo do erotismo no qual chafurdamos, e isso marcaria a sofisticada obra do autor de *Fogo Pálido*, *Ada*, *Coisas Transparentes*, *Lolita*, *Gargalhada na Escuridão*...

É preciso, porém, todo cuidado com esse rematado mestre do jogo-do-jogo. Sua gargalhada (na verdade inimaginável, em se tratando de autêntico nobre) ainda ressoa não só nas séries literárias, mas nas classes do professor de fina ironia de *scholar* capaz de definir "estilo e estrutura" como a essência de um livro: "Grandes idéias não passam de lixo, mas os detalhes contam a verdadeira história".

Para se compreender melhor o romancista de *The Real Life of Sebastian Knight* é preciso retornar à Rússia pré-revolucionária – da qual o escritor nunca saiu, espiritualmente. Real cavalheiro de São Francisco, o criador de Zembla (país imaginário parecido com a Rússia, é claro) viveu um daqueles dramas despercebidos do século que passou rápido demais. Seu nascimento se deu em 22 de abril de 1899, quando ainda refulgia o ouro Fabergé no país real, prestes a desaparecer. Filho do eminente advogado e político V. Dmitrievitch Nabokov, Vladimir foi educado nas línguas inglesa e francesa – antes de aprender o russo. A mãe, Elena Ivanovna, vinha de "uma família de aristocratas proprietários de terras na província de Kazan", e sua imagem, clara como uma manhã de Vira, é um dos mais belos momentos da autobiografia intitulada *Speak, Memory* (que, no Brasil, se tornaria *A Pessoa em Questão*, estranhamente, na excelente tradução de Sergio Flaksman para a Companhia das Letras).

Ao lado, o entomologista e escritor: evocando os fulgores de uma Rússia perdida como quem examina as cores evanescentes de borboletas raras, capturadas em rede de grão fino

Ali – e em *A Verdadeira Vida de Sebastian Knight* – estão uma infância e uma adolescência passadas entre os últimos fulgores do antigo regime, que o autor evoca com a paciência de quem examina as cores evanescentes de borboletas raras, capturadas em rede de grão fino. Os verões e os invernos, os Natais e as *briskas*, os retratos nas paredes e as salas abertas para as reuniões de família, as férias na Riviera e os trens lentos a caminho do desconhecido – seguindo para longe de uma Rússia perdida – brilham e doem também na alma do leitor que ouve a "fala" (e a *farfalla*) da memória de Knight-Nabokov.

Se a autobiografia é, necessariamente, sobre personagens reais (serão?), o romance que está completando 60 anos – primeiro real sucesso de Nabokov – é sobre um escritor imaginário, também filho da aristocracia russa. Knight, como o seu criador, teve que emigrar para a Inglaterra – para nunca mais voltar a ver a pátria dos confiscos e das propriedades perdidas. Visto – às vezes – como um reacionário que nunca se conformou com a perda de seus bens russos, é necessário apenas ler o *Knight*, ou a autobiografia, para se desfazer tal equívoco. A "perda" da sua lamentação artística não é a da riqueza, a do conforto desfrutado à custa da miséria dos mujiques – para o escritor que sabia ser a estepe russa o campo das maiores injustiças – mas aquela da revolução íntima, da pátria de uma tarde, da nação de "ouro" que se incrusta naquele "adeus a uma idéia"... como despedida permanente de tudo, que pressente no rosto da mãe: "Parecendo intuir que em poucos anos a parte tangível de seu mundo iria perecer, ela cultivava uma consciência extraordinária das várias marcas do tempo distribuídas por sua propriedade campestre. Preservava a memória do passado com o mesmo ardoroso fervor retrospectivo com que hoje rememoro a sua imagem e o meu passado. Assim, de certa forma, herdei um extraordinário simulacro – a beleza da propriedade intangível, os imóveis inexistentes –, e isto acabou se revelando uma esplêndida preparação para perdas posteriores".

Mas não se pode esquecer que o escritor foi também sincero no seu gosto por charadas & truques: na mesma autobiografia, ele faz surgir o cenário dos escritores *émigrés* – todos aqueles espíritos tangidos (para Berlim e Paris principalmente) pela tempestade bolchevista – e diz no penúltimo capítulo de *Fala, Memória*: "Minha paixão pela literatura de qualidade me pôs em contato com vários escritores russos no estrangeiro. Eu era jovem e me interessava muito mais pela literatura do que hoje" (ele escreve no fim dos anos 40). Recordando a comunidade de escritores emigrados logo após o Outubro Vermelho – ou pouco depois –, ele passa a traçar precisos retratos de Vladislav Khodassievitch, Ivan Bunin (seu *sketch* do velho cavalheiro às voltas, como uma múmia, com um longo cachecol, numa calçada, é impagável) e esboça alguns rápidos perfis de Poplavski, Aldanov, Kuprin e Marina Tsvetaieva ("mulher de um agente duplo e poeta de gênio") até chegar a V. Sirin: "Mas o escritor que mais me interessava era naturalmente Sirin. Pertencia à minha geração. Dos jovens escritores no exílio, era o mais solitário e o mais arrogante. A partir da publicação do seu primeiro romance em 1925 e ao longo dos 15 anos seguintes, até desaparecer tão prontamente quanto surgira, sua obra sempre despertava um interesse intenso e mórbido da parte dos críticos. Assim como os divulgadores marxistas da década de 1880 na velha Rússia teriam denunciado sua falta de interesse pela estrutura econômica da sociedade, os mistagogos da literatura no exílio deploravam sua falta de percepção religiosa e de preocupação moral..."

E Nabokov segue falando, em *A Pessoa em Questão* (?), da obra e da vida de Vladimir Sirin, que de fato publicou *Mashenka* (e mais dois ou três romances discutidos nos círculos dos refugiados), mas cujo verdadeiro nome – veio a se descobrir mais tarde – era... Vladimir Nabokov. Ou Sebastian Knight. Ou, aliás, John Francis Shade, ou, ainda, Charles Kimbote e todas as personas do escritor embutido nas muitas *mashenkas* da sua alma (para evocar, apropriadamente, o tradicional brinquedo russo de uma figura de boneca dentro de outra), como um livro dentro de um livro ou um espelho dentro de um armário de vidro.

Em tempo: exemplares (parisienses e berlinenses) de "V. Sirin" valem hoje uma fortuna no mercado de livros raros. O nome também aparece – junto com o de Nabokov – em algumas enciclopédias literárias, no capítulo da ficção russa pré-revolucionária. E existe um gênero de borboleta – descoberta pelo autor de *A Verdadeira Vida de Sebastian Knight* – que está nos anais da entomologia, sob o nome de *Lycaeides sublivens Nabokov*.

Isto é, até que, algum dia, talvez se descubra uma borboleta chamada de *Lycaeides sublivens Sirin*...

FOTO HULTON/GETTY

A Espanha carioca

A 10ª edição da Bienal do Livro do Rio de Janeiro homenageia a literatura do país e traz o escritor Manuel Vázquez Montalbán

Com 443 títulos traduzidos para o português e lançados no Brasil só no ano passado, a literatura espanhola cresceu em 7% sua participação no mercado editorial brasileiro. O fato não passou despercebido pelos organizadores da 10ª Bienal do Livro do Rio de Janeiro, que acontece entre os dias 17 e 27 de maio no Riocentro (av. Salvador Allende, 6.555, Barra da Tijuca, tel. 0++/21/442-1300). O governo espanhol, por sua vez, promete montar um estande de 500 metros quadrados e trazer Manuel Vázquez Montalbán, Carmen Posadas e Antonio Soler, entre outros dez autores.

O mais conhecido dos leitores brasileiros é o catalão Vázquez Montalbán, que leva seu detetive-gourmet Pepe Carvalho a resolver crimes escabrosos e destrinchar pratos originais. Por sua prosa irônica, Vázquez Montalbán tem sido considerado um renovador do claustrofóbico gênero policial. Autor de *Os Mares do Sul*, *O Quinteto de Buenos Aires* e *O Estrangulador*, lançados pela Companhia das Letras, ele também escreveu livros-reportagens, poesias, ensaios, biografias, peças teatrais e até um dicionário de gastronomia.

Carmen Posadas foi celebrizada na Espanha por seu romance policial *Pequenas Infâmias*, que recebeu há três anos o tradicional Prêmio Planeta. Ela vai autografar seu livro *Um Veneno Chamado Amor*, uma coleção de ensaios sobre ódios e paixões lançada no mês passado no Brasil pela editora Objetiva.

Além dos espanhóis, também foi confirmada a presença da sexóloga americana Shere Hite, que lança seu livro *Sexo e Negócios* — uma defesa das relações amorosas entre colegas de trabalho. Entre os brasileiros, será lançada a antologia *Os Cem Melhores Poemas Brasileiros do Século*, organizada por Ítalo Moriconi, que inclui a produção recente de Wally Salomão e de Ana Cristina César e exclui praticamente todos os parnasianos e toda a Geração de 45. Polêmica à vista. – MAURO TRINDADE

Ao lado, o escritor catalão Vázquez Montalbán: policial com gastronomia

Estrela da vida inteira

Nova Fronteira relança *Antologia Poética de Manuel Bandeira*, organizada pelo próprio autor

Entre os primeiros poetas modernos brasileiros que incorporaram elementos da prosa à poesia, Manuel Bandeira é o que melhor soube vencer a herança literária de pós-românticos, parnasianos e simbolistas ainda presente em sua primeira obra, *A Cinza das Horas* (1917), e desdobrar essa superação numa constante abertura às tendências modernas das primeiras décadas do século 20. Em *Antologia Poética de Manuel Bandeira* (Nova Fronteira, 232 págs., R$ 25), organizada pelo próprio autor e publicada pela primeira vez em 1961, de 11 livros reúnem-se alguns dos poemas que, segundo Bandeira, melhor representam sua sensibilidade e sua técnica. Há que se ver nesse critério a preocupação com o processo evolutivo de uma poesia permeada pelo lirismo nunca gratuitamente construído e por temas como a iminência da morte, o pessimismo que deságua na ironia, a família, o erotismo, a cultura popular, as cenas do cotidiano como pano de fundo de reflexões metafísicas, a rebeldia formal no fazer poético.

Além da recém-publicada correspondência literária do poeta com João Cabral de Melo Neto nas décadas de 40 e 50, essa antologia desautoriza o julgamento que Bandeira tinha de si – a de ser um "poeta menor", a de nunca ter alcançado as "grandes abstrações" ou transformado "emoções morais" em estéticas. Cultor do verso livre na primeira fase do Modernismo, chegou à maturidade fundindo sentimentalismo e exercício de diversas estruturas poéticas. Ainda nesse livro, vê-se outra virtude de um autor estudioso e inteiramente dedicado às letras, a de tradutor de poetas de outras línguas. – HELIO PONCIANO

Acima, Manuel Bandeira e, ao lado, capa da nova edição

FOTOS HUGO ESTENSSORO / AE

OS ARTEFATOS DA FICÇÃO

***Desordem*, de Márcio Souza, revela com coragem o que a história ocultou sobre o massacre do Grão-Pará, mas isso não significa boa literatura**

Por José Castello

A história oficial brasileira apagou, a duros golpes de borracha, a existência do Grão-Pará, a segunda colônia portuguesa na América do Sul, localizada na Amazônia, um país que sonhava com sua independência em relação ao império do Brasil e que, depois de um longo período de batalhas, terminou a ele anexado. Um brutal massacre se iniciou no ano de 1823 e se prolongou ao longo de uma década de guerra civil depois da qual, pela força das armas, um só Brasil passou a existir. É, portanto, uma espécie de segundo Brasil que a memória oficial se encarregou de reprimir e que a literatura, agora, por meio desta tetralogia do escritor amazonense Márcio Souza, um escritor sempre empenhado em corrigir e iluminar os pontos obscuros da história brasileira, se empenha em restaurar.

Se o exercício literário de Souza é saudável para a história, já que delimita seu campo de ação e o circunscreve à imperfeição humana, para a literatura, contudo, ele traz mais problemas (a contenção dogmática, o apego à escrita mediana, a submissão à maneira clássica de narrar) que soluções. *Desordem* — o segundo volume da série, após a publicação de *Lealdade* — baseia-se em fatos e personagens históricos, devidamente deformados pela força da imaginação, nem sempre livre, de seu autor. É a história, com seus registros, datas, batalhas, grandes acontecimentos, portanto, que se oferece como trampolim para a fantasia, para se aceitar que lacunas, segredos e imprecisões venham a ser preenchidos, ou substituídos, pelos artefatos da ficção. É preciso dizer que muito da história oficial, sempre ornamentada por verdades prontas, faz exatamente o contrário — adultera ou reconstrói os fatos às escondidas, ou, o mais grave, de modo inconsciente, só para que eles se encaixem em suas versões. Ao preencher a história com eventos ou intenções imaginosos, os historiadores prestam um desserviço à verdade, simétrico ao esforço de Márcio Souza para, munido apenas do poder vivificante da fantasia, lhes soprar algum calor. De fato, muitas e muitas vezes a imaginação, com todos os seus exageros, se aproxima mais da verdade que grande parte dos esforços supostamente neutros. E isso porque a ela se dirige sem o amparo de clichês, sem idéias preconcebidas, chegando, ao contrário, desarmada e pronta, assim, para esbarrar no que simplesmente é.

Ocorre, infelizmente, que Márcio Souza, embora fazendo uso de suas prerrogativas de ficcionista, não parece liberto o bastante para sonhar. Desse modo, sua reconstrução da história, muitas vezes, ainda que livre dos travos científicos, se curva ao peso do conhecido e do lugar-comum. Ainda assim, *Desordem* se lê como um agradável romance de aventuras, oferecendo ao leitor uma fluência e uma liberdade que os historiadores oficiais, atados a datas, registros e documentos, em geral não alcançam. E a história só nos serve se for provedora de sentido, se funcionar como uma máquina a produzir perspectivas e novas maneiras de olhar, ou será apenas relatório, prestação de contas, clichê.

Não custa notar que, no quadro geral da literatura brasileira de hoje, sente-se falta, de fato, de romances que se aventurem, com coragem, no campo minado da história oficial; que a deformem, que a interroguem, que a contestem, abrindo, assim, espaço para novas visões. E não se pode negar a Márcio Souza, apesar das ressalvas já feitas, esse empenho, esse esforço para, enfim, nos afastar dos vícios intelectuais, oferecendo em seu lugar novas formas de ver.

Acima, a capa do livro e seu autor: iluminações com escrita mediana

Desordem, de Márcio Souza. Segundo volume da tetralogia *Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro*. Editora Record, 254 págs., R$ 25

FOTO REPRODUÇÃO AE

Os Lançamentos na Seleção de BRAVO!

Edição de Almir de Freitas

	TÍTULO	AUTOR	REFERÊNCIAS	TEMA	POR QUE LER	PRESTE ATENÇÃO	TRECHO	EDIÇÃO
FICÇÃO	**A Árvore das Estrelas Vermelhas** Record 304 págs. R$ 29	**Tessa Bridal** nasceu e cresceu em Montevidéu, no Uruguai, durante os anos da ditadura militar. Mais tarde, fixou residência nos Estados Unidos, onde é diretora de programas públicos do Museu de Ciência de Minnesota.	O livro, de estréia da autora, foi escrito em inglês e lançado inicialmente nos EUA, onde recebeu o prêmio Milkweed de ficção em 1997. Nos anos seguintes, foi traduzido para vários idiomas.	Originária de uma família da elite uruguaia, a personagem Magda, durante a ditadura militar, abandona as regras sociais e os prazeres da classe a que pertence para aderir à guerrilha dos Tupamaros.	O livro se sustenta pela narrativa afetiva de uma personagem que tem sua vida dividida entre as paixões extremas e as ilusões perdidas na "Suíça da América do Sul".	Na maneira como a autora usa sua própria experiência pessoal, conseguindo evitar – na maior parte das vezes – o tom autobiográfico e as armadilhas das ficções baseadas em memórias.	*"O rio da Prata era melancólico, rude, manso e selvagem, e, para mim, sempre lindo. O rio rejeitava as oferendas indesejadas e absorvia vidas asiladas. Marco, nossa amiga Emilia e eu sempre trazíamos nossos sofrimentos e medos para arejar ao longo de suas praias arenosas. Havia algo na mudança das cores do rio e na música do seu movimento contra a areia e as pedras que acalmava e reconfortava."* (pág. 10)	A capa, de Carol Sá e Sérgio Campante, comete o erro de tentar uma literalidade que não funciona. As imagens rebaixadas mal se vêem.
	O Rei de Havana Companhia das Letras 228 págs. R$ 26	**Pedro Juan Gutiérrez** nasceu em 1950, em Matanzas, Cuba. Começou a trabalhar com 11 anos, como vendedor de sorvete e jornal. Foi soldado, cortador de cana, locutor de rádio e jornalista, entre outras atividades.	O autor, que também escreve poesias e é artista plástico, é um dos mais destacados autores cubanos, embora seja mais conhecido no exterior do que em seu país. No Brasil, passou a ser conhecido com a publicação de *Trilogia Suja de Havana*.	O submundo e a miséria de Havana na história de Reynaldo, que, aos 13 anos, vai para um reformatório após as mortes trágicas da mãe, do irmão e da avó e, já na adolescência, encontra no sexo seu meio de sobrevivência.	O livro evidencia uma realidade menos conhecida de Cuba que supera uma mitologia que oscila entre as noções da pobreza socializada e do Estado provedor.	Na crueza da narrativa de Gutiérrez, que usa com freqüência períodos curtos e não economiza nas imagens e nas palavras fortes para mostrar a brutalidade de uma cidade grande.	*"Magdalena às vezes sumia uma noite inteira. Sempre voltava a seu cubículo, mas isso desagradava Rey. Nessas ocasiões, passava a noite em claro: sem dinheiro, sem comida, sem rum nem maconha. Nada. Não podia nem entrar no quarto e dormia num patamar da escada, com as baratas e os filhotes de rato passando em cima dele. A calça velha que Fredesbinda lhe dera estava rasgada e imunda."* (pág. 61)	A tradução de José Rubens Siqueira tem o mérito de manter, sem estranhamento para o português, a linguagem forte do autor.
	O Perdido Companhia das Letras 120 págs. R$ 18	**Hans-Ulrich Treichel** nasceu em 1952 em uma pequena cidade alemã e iniciou sua carreira de escritor como poeta, gênero pelo qual ficou conhecido. Atualmente, leciona Literatura na Universidade de Leipzig.	As obras do autor em poesia – *Liebe Not*, *Seit Tagen kein Wunder* e *Der Einzige Gast* –, bem como seu segundo romance, *Tristanakkord*, permanecem sem tradução para o português, ou mesmo para o inglês. Além disso, Treichel é ensaísta e libretista.	Uma família alemã da Prússia Oriental, fugindo das tropas russas no fim da Segunda Guerra Mundial, entrega um filho, Arnold, a uma família desconhecida. Anos depois, inicia a busca pelo menino.	O livro mostra bem a complexidade da Alemanha do pós-guerra, marcada tanto pelas feridas da derrota quanto pelo "milagre" econômico da reconstrução.	Em como o autor consegue simbolizar uma nação na história de uma família narrada pelo irmão de Arnold: do pai que enriquece à mãe que sofre crises depressivas por não conseguir encontrar o filho desaparecido.	*"Quanto mais minha mãe ameaçava paralisar-se sob o fardo da memória, mais ativo ficava meu pai. Ele, que por duas vezes, após as duas guerras mundiais, passara pela experiência de perder o lar, e que, após a guerra, chegara à Vestefália oriental de mãos abanando, construíra agora para si, pela terceira vez, uma assim chamada 'existência'. Ele poderia ter vivido em paz, mas paz não havia."* (pág. 31)	A opção pela simplicidade na capa de Raul Loureiro, feita sobre a foto *On a London Street*, de Robert Mottar, tem seu efeito na coloração azul-escura.
	Adeus, Princesa Rocco 232 págs. R$ 25	Nascida em Lisboa em 1960, **Clara Pinto Correia** doutorou-se em Biologia pela Universidade do Porto e, além da literatura, dedica-se à pesquisa de Embriologia no Instituto Gulbenkian, em Harvard e na Buffalo University.	Além de livros de ciência, a autora tem uma obra que reúne romance, poesia, teatro e literatura infanto-juvenil. No Brasil, já tem publicado o romance *Ponto Pé de Flor* e, em Portugal, *Domingo de Ramos*, *Mais que Perfeito*, *A Música das Esferas*, entre outros.	Polícia e jornalistas investigam a história mal contada da jovem Maria Vitória, que havia confessado o assassinato do alemão Helmut Schneider, mecânico de uma base da Otan em Beja, no Alentejo.	Em uma trama policial, a autora faz uma incursão pelo Alentejo rural, retratando uma região menos explorada do que a urbana pela literatura portuguesa.	Nos personagens cuidadosamente construídos para representar tipos da sociedade alentejana – dos pequenos comerciantes ao dirigente de trabalhadores rurais (comunista) e o de futebol.	*"Todos os seus alunos restantes eram professores de passagem, lançados para Beja pelo prazo de um ano ou dois, gente de fora, desambientada, como ele. E o teatro, o basquetebol, o que quer que fosse que se tinha tentado propor à cidade para que a sua juventude não vegetasse conhecia idêntico destino. Estou farto, farto, dizia Nuno Bravo, e as duas mocinhas acenavam que sim com a cabeça."* (pág. 64)	A diagramação interna, com as entrelinhas apertadas, pode dificultar a leitura para alguns. Boa solução gráfica na capa.
	Antígona Difel 112 págs. R$ 18	**Sófocles** (496-406 a.C.) é, ao lado de Ésquilo e Eurípedes, um dos maiores autores gregos da Antigüidade. Sua obra é avaliada em mais de cem tragédias, sendo que apenas sete restaram completas.	A tradução foi feita diretamente do grego pelo professor e poeta Domingos Paschoal Cegalla, que é formado em Letras Clássicas pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras do Paraná. Também de Sófocles, traduziu *Édipo Rei* e *Electra*.	Antígona, filha de Édipo e sobrinha de Creonte, rei de Tebas, é condenada à morte pelo próprio tio após desobedecer a ordem de deixar insepulto o corpo de seu irmão Polinices, morto em guerra contra os argivos.	Além de ser um clássico teatral obrigatório, pode-se conferir a tese de que tipifica um momento da Grécia em que surge a *polis*, a cidadania e a noção ética do poder.	Na opção do tradutor em alternar passagens em verso – grande parte delas reservadas ao coro – e em prosa – formato escolhido para os diálogos – em busca de uma maior naturalidade cênica.	*"Não passará muito tempo sem que se elevem, no teu palácio, tristes lamentações de homens e mulheres. Contra ti estão se levantando todas as cidades cujos filhos foram sepultados, aos pedaços, ou pelos cães, ou pelas feras, ou por alguma ave de rapina, levando o cheiro impuro aos lares da terra onde nasceram."* (palavras de Tirésias a Creonte, pág. 95)	Como é explicado na apresentação, a tradução foi baseada nos textos de P. Cesareo (*Antigone*, Chiantore, 1940) e de M. Fr. Dübner (*Antigone*, Lecoffre, 1884).
	Realidade e Sonhos Companhia das Letras 152 págs. R$ 19,50	**Muriel Spark** nasceu em 1918, em Edimburgo, na Escócia. Começou a ganhar notoriedade em 1957, com seu romance de estréia, *The Comforters*, e com *Memento Mori* (1959). Atualmente mora na Itália.	Dama do Império Britânico e membro honorário da Academia Americana de Letras e Artes, Muriel também escreveu ensaios e poesia. Em 1969, seu romance *The Prime of Miss Jean Brodie* foi adaptado para o cinema, chamado no Brasil *Primavera de uma Solteirona*.	Richards é um diretor de cinema que, após um acidente em uma filmagem, enfrenta uma nova realidade – profissional, familiar e afetiva – durante a convalescença forçada.	Com bom humor, a autora faz uma leitura da sociedade moderna que esbarra no kitsch ao lado das traições e das hipocrisias conjugais e da competição extrema.	Em como a trama se desenrola por meio de muitas seqüências de imagens e diálogos, exatamente como – seguindo a temática do livro – ocorre em um típico filme norte-americano.	*"(...) Jeanne, que não se sentia nem um pouco satisfeita com o enfoque que Tom dera a seu papel de Maria Antonieta, vista através dos olhos de Cedric, a caminho da guilhotina.* O flash-forward *mostrava Jeanne dentro da carroça, maquiada para se parecer com o desenho da rainha desesperada feito pelo pintor David – sem peruca, o cabelo desgrenhado, no estilo gamin, o rosto prematuramente envelhecido."* (pág. 135)	A foto óbvia não ajuda a capa de Ettore Bottini, que optou por "sangrar" (colar nas bordas) as letras do autor e do título.
	A Saga do Cavalo Indomado Editora Expressão e Cultura 184 págs. R$ 25	**Maria Alice Barroso** nasceu em Miracema, no Rio, e mudou-se mais tarde para a capital, onde formou-se em biblioteconomia e dirigiu, entre outros órgãos, a Biblioteca Nacional, a maior do país.	O romance, Prêmio Jabuti de 1989, faz parte do *Ciclo Parada de Deus*, formado por cinco livros publicados ao longo de três décadas, que incluem também *Um Nome para Matar*, *O Globo da Morte*, *Quem Matou Pacífico?* e *A Morte do Presidente ou a Amiga de Mamãe*.	O volume apresenta o patriarca Chico das Lavras, que dá origem ao clã dos Moura Alves, que se estabelecerá na cidade fictícia de Parada de Deus, no norte fluminense.	O livro é, cronologicamente, o que dá início à história da família que testemunhará os fatos do Brasil que vão da Independência ao suicídio de Getúlio Vargas.	Na forma como a autora consegue fazer a ambientação histórica dos personagens sem recorrer diretamente às fórmulas mais usuais, como a de exibir datas e eventos de almanaque.	*"A verdade é que as faltas mais abomináveis o ser humano as carrega consigo, sem as verbalizar, incapaz de confessá-las a qualquer outro semelhante. Ele, o pecador, pode crer que Deus tudo vê e que está bem ciente de suas fraquezas e perfídias, não importa, o que ele não consegue é admitir, seja em voz alta ou mesmo num balbucio, que cometeu o pecado que só Deus testemunhou."* (pág. 74)	Revista pela autora para a nova publicação. Textos ajudam o leitor a se localizar na coleção.
	Vila Nova de Málaga Editora Nankin 192 págs. R$ 16	Nascido em 1942, **Ariosto Augusto de Oliveira** é paulista de Ribeirão Branco. Formado em Letras pela USP, trabalhou como revisor e jornalista e é professor de Língua e Literatura Brasileira.	Seu primeiro romance foi *A Pesada Memória da Noite*. Antes disso, publicou vários livros de contos – *Na Mão Grande*, *Comandante Gravata*, *A Noite do Galo Doido* e *Caradura*, além de participar de antologias.	A história de um ex-jornalista que, entre escrever o roteiro de um filme e associar-se a empreendimento imobiliário, se propõe subir na vida, cujo símbolo é o luxuoso condomínio que dá nome ao livro.	Sem carregar nos clichês da narrativa urbana, o livro retrata como poucos os contrastes sociais brasileiros e paulistanos, fazendo uma crítica sutil de costumes.	Nas relações do narrador com os jornais e nas ironias que surgem em muitas passagens sobre o que se passa em redações e nas próprias formas com que as notícias são apuradas, escritas e publicadas.	*"Já na primeira página, a* Folha de Notícias, *bem ao seu feitio, com seu espalhafato de cores, trazia o retrato do compositorzinho popular, sempre endeusado por todos os articulistas do jornal, o qual publicara um livro para marcar e mostrar sua magna importância no contexto cultural brasileiro. Começava, rotulando-se de marco inaugural do pós-modernismo brasileiro, um novo Baudelaire (...)."* (pág. 186)	Correta, no sentido tradicional, sem grandes inovações. A capa é um pouco confusa.
NÃO-FICÇÃO	**Um Pequeno Sim e um Grande Não** Record 352 págs. R$ 38	O pintor e ilustrador **George Grosz** (1893-1959) foi um dos maiores críticos da Primeira Guerra Mundial e um dos primeiros a ridicularizar Hitler. Em 1938, fugindo do nazismo na Alemanha naturaliza-se norte-americano.	Com uma obra que alterna pessimismo e sátira, Grosz sempre carregou a fama de rebelde e provocador da sociedade burguesa. Em 1923, por exemplo, seu portfólio *Ecce Hommo* foi confiscado pelo governo da jovem República de Weimar por "ofender a moral".	Autobiografia escrita em 1955, em que o autor relembra sua infância na Pomerânia (nas margens do Báltico), sua formação como artista na Alemanha e sua vida nos Estados Unidos.	Pela vida de Grosz, que viu de perto tanto a crise européia do início do século e a depressão norte-americana quanto o Expressionismo e o início do Dadaísmo.	Na simplicidade, no detalhamento e no bom humor com que o autor relembra sua vida, que inclui episódios singelos, especialmente os que dizem respeito a sua infância.	*"O que ele* (Brecht) *dizia era em geral mais original e melhor do que escrevera e, mesmo sem ser uma pessoa sem cor e sem vida, gostava do cinza, não do tom opaco, mas do conteúdo cinzento, sóbrio e nada romântico do teórico, do esclarecedor, do professor primário. Com certeza ele teria trocado o coração por uma precisa máquina de calcular e as pernas pelos raios da roda de um carro."* (pág. 216)	Acompanhada – o que era obrigatório – de vários desenhos (um deles, um auto-retrato, na capa), reproduções de telas e fotos do autor.
	Shakespeare: Uma Vida Companhia das Letras 576 págs. R$ 44	O norte-americano **Park Honan**, professor de literatura inglesa e americana, é um dos mais renomados biógrafos da atualidade, com trabalhos reconhecidos tanto nos EUA quanto na Grã-Bretanha.	Membro da Royal Society of Literature, Honan já foi beneficiado duas vezes com a bolsa Guggenheim. Entre suas obras destacam-se *Jane Austen: Her Life*, *Matthew Arnold: A Life* e *Authors' Lives: On Literary Biography and the Arts of Language*.	Como o próprio autor afirma, é mais uma tentativa de compreender a vida de William Shakespeare, separando os "fatos dos mitos e equívocos" em torno da vida do dramaturgo.	Escrita há pouco mais de dois anos, a biografia utiliza novas fontes, que dão mais pistas da vida e da obra do dramaturgo e da sociedade em que ele viveu.	No método, que alia o rigor documental – para fugir de suposições gratuitas – às técnicas da escola francesa *Analles*, para jogar luz sobre a "história possível" de Shakespeare nas eras Tudor e elisabetana.	*"Com sua riqueza de significados, ambigüidades, contradições arbitrárias e extrema e inquietante beleza,* Hamlet *é quase um caos. É uma obra que assume imensos riscos como uma peça feita para o teatro popular e para um público que se aturdia com facilidade.* Júlio César *– por comparação – é extremamente bem-comportada, quase tímida, e não chega nem perto da exuberância dessa obra."* (pág. 344)	Com iconografia rica sobre o assunto – o que inclui documentos, mapas e retratos – e índice remissivo.

A cena de Alcântara Machado

Há cem anos nascia em São Paulo o modernista que melhor refletiu sobre os destinos do teatro brasileiro. Por Sérgio de Carvalho

Há cem anos, no dia 25 de maio de 1901, nascia Antônio de Alcântara Machado. Mais conhecido como o autor de Brás, Bexiga e Barra Funda, o paulista foi, entre os modernistas, um dos mais ligados à crítica e aos pensamentos dos destinos do teatro no país. Para marcar o centenário, uma comissão formada por vários intelectuais promoverá uma série de eventos, a publicação de suas obras completas, além de uma biografia (leia box adiante). A seguir, **Sérgio de Carvalho** *analisa a faceta de crítico do escritor e o que ele antecipou do atual teatro brasileiro:*

FOTOS REPRODUÇÃO AE / DEPARTAMENTO DE ICONOGRAFIA MUNICIPAL

O escritor e crítico teatral e o Café Girondino, na rua São Bento, onde os modernistas "demoliam" os cânones artísticos da época

Abaixo, Piolim em *Piolim Vai à Guerra* (1930). Para Alcântara Machado, ele era um símbolo de bagunça feliz, de onde o novo teatro brasileiro deveria nascer: "Em todos os lugares onde o povinho se reúne e fala os desejos e os sentimentos que tem"

O interesse de Alcântara Machado pelo teatro é mais um sinal do modernista que ele foi. Era ainda estudante de Direito do largo São Francisco quando a Semana de Arte Moderna de 22 ocupou o Teatro Municipal de São Paulo. Dizem que o acadêmico moço se pôs entre os que vaiaram e patearam os modernistas. Tempos de combate e de teatrada. Nos anos seguintes, ele próprio converteu-se ao projeto de transformação das artes brasileiras. Aproximou-se de Paulo Prado, Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Publicou algumas das melhores páginas de prosa ficcional modernista. Foi deles parceiro na edição das revistas do movimento. E procurou, além disso, aplicar o pensamento renovador no debate sobre a construção de um teatro brasileiro. O que era uma dimensão adjetiva do movimento, a teatralidade, correspondendo a uma vontade de comunicação social imediata, para Alcântara Machado se tornou um ideal de luta e uma prática crítica.

Com a publicação de suas obras completas, prometidas para este ano de seu centenário de nascimento, a pouco estudada relação entre teatro e Modernismo poderá ser revista em sua melhor fonte. Entre os sete livros organizados pela pesquisadora Cecília de Lara, num cuidadoso trabalho de seleção e identificação de originais, existe um grosso volume dedicado ao teatro. São críticas de espetáculos feitas em jornais, ensaios de periódicos, crônicas militantes e até dois fragmentos de experiências dramatúrgicas, todos escritos entre 1923 e 1933. O conjunto vai do início de sua colaboração na edição paulista do *Jornal do Commercio*, quando, rapaz culto de família tradicional, foi empossado como crítico de teatro, até o ensaísmo eventual de uma época em que sua maior mobilização era política (chegou a ser deputado), pouco antes de sua prematura morte em 1935.

Pena que haverá pouca gente interessada nisso. A constatação de base que moveu sua reflexão teatral, de que o nosso teatro vive uma miséria fundamental, e por isso se encontra na rabeira das artes, deve sua parte de verdade à indigência intelectual que predomina nesse meio até hoje. A vocação para papagaio, o cortejo das formas venais, a ignorância histórica, o antiintelectualismo, são aspectos de larga reincidência no teatro brasileiro.

A compreensão de nossa miséria teatral seria, assim, um ponto de partida necessário. Ao mesmo tempo, sendo a "arte que é nesta terra a mais pobre, a mais infeliz, a que não deixa lugar para nenhuma esperança", o teatro pode ser mais do que um "mendigo deplorável inutilizado pela miséria". E a esperança estaria numa espécie de morte de parâmetros. Ou nos termos tragicômicos do escritor: "Não há outro remédio: o suicídio. O teatro brasileiro que estoure os miolos na esperança espírita de uma nova encarnação".

Pondo de lado a retórica de golpes teatrais, encontra-se no trabalho crítico de Alcântara Machado um impressionante número de afirmações certas sobre o futuro do nosso teatro. O que decorre da radicalidade de seu negativismo. Teve antevisões notáveis, mesmo sem exemplos materiais para isso. Descreveu vários dos caminhos experimentados depois pelos artistas brasileiros na modernização do teatro.

Ao lado, o ator Leopoldo Fróes em *Os Sinos de Corneville*, de Bastos Souza (1922). Quando ele morreu, Alcântara Machado aproveitou para lamentar o atraso de todo um jeito individualista de se praticar teatro no Brasil: "Morreu em 1932 absolutamente alheio ao teatro novo que a guerra formou"

De acordo com uma orientação contida no livro *De Pirandello a Piolim: Alcântara Machado e o Modernismo*, de Cecília de Lara, pode-se dividir o seu pensamento teatral em duas etapas. Numa primeira, a preocupação com o atraso nacional se completa numa proposta de atualização com base em modelos estrangeiros, sendo a principal tarefa encontrar assuntos brasileiros: "Argumentos nacionalíssimos. Há a importar as fórmulas, somente as fórmulas".

Aos olhos do crítico, nossa comédia de costumes, com seus tipos fáceis e triângulos amorosos, era mais parisiense do que brasileira, correspondendo ao pior do teatro digestivo francês. Na verdade, não tínhamos assuntos próprios: "A cena nacional ainda não conhece o cangaceiro, o imigrante, o grileiro, o político, o ítalo-paulista, o capadócio, o curandeiro, o industrial. Não conhece nada disso. E não nos conhece. Não conhece o brasileiro. É pena. Dá dó".

Como contraponto, sua principal referência de forma a ser imitada estaria na obra de Luigi Pirandello. Em 1923 ele assiste a *Seis Personagens à Procura de um Autor*, levada em São Paulo pela Companhia do Teatro Argentino. Nessa peça "curiosíssima", em que cabe de tudo, a maior das genialidades da forma seria a capacidade de "resumir o estado de espírito atual, feito de incertezas, de contrastes, de hesitações, de arranques e descaídas".

A questão central da vanguarda teatral européia, reforçada após a Primeira Guerra Mundial, era a da subjetivação da cena, ou, como preferia Pirandello, a da relativização da realidade. A ação objetiva de um indivíduo livre se mostrava, àquela altura dos acontecimentos, no mínimo, como suspeita. Sucedem-se as tentativas de deslocar o problema para a interioridade, de representar a íntima verdade dos estados de alma, em meio à crise da ordem burguesa, proposta presente nas várias correntes vanguardistas. Anos depois era um tema que ainda interessava a Alcântara Machado: "O teatro refletirá (...) esse borbulhar subjetivo de mil e um sentimentos, essa imensidade de sensações e de factos quase apagados. O subconsciente já entrou no teatro".

Descrever a dificuldade que seria transportar uma forma como a de Pirandello para cá, não caberia neste artigo. Lembremos apenas que, nos estertores da República Velha, com um incipiente processo de industrialização em curso, em meio a uma tradicional confusão entre o poder público e o privado, as incertezas da nossa sociabilidade eram de outra ordem. Sem uma burguesia capaz de se auto-reconhecer como classe, sem os valores do individualismo liberal implantados, com os resquícios de patriarcalismo numa sociedade que se modificava com a imigração, estávamos longe da experiência dramática da burguesia européia. O que se dirá de suas formas críticas. Ficava evidente que a matéria brasileira exigia uma forma brasileira.

No final dos anos 20, Alcântara Machado, junto com os principais intelectuais modernistas, começa a defender que toda a "tragédia interior da conquista de nós mesmos" só seria representada se recuperássemos algo da originalidade das formalizações populares brasileiras.

Obras

Publicadas em vida – *Pathé-Baby* **(impressões de viagem, 1925);** *Brás, Bexiga e Barra Funda* **(contos, 1927);** *Laranja da China* **(contos, 1928);** *Comemoração de Brazílio Machado* **(discurso pronunciado na Faculdade de Direito de SP, 1928);** *Anchieta na Capitania de São Vicente* **(1929);** *Cartas, Informações, Fragmentos Históricos e Sermões de Anchieta* **(estudo biográfico, 1933)**

Póstumas – *Lira Paulistana* **(peças do cancioneiro popular urbano de SP, 1935);** *Rapsodos do Tietê* **(antologia do cancioneiro popular paulista, 1935);** *Mana Maria e Vários Contos* **(1936);** *Cavaquinho e Saxofone* **(coletânea de crônicas e artigos, 1940);** *Novelas Paulistanas* **(1961);** *A Rendição de São Paulo* **(documento jornalístico, 1970)**

TEATRO

António, Como Gente Bandeirante

O escritor, paulista a começar pelo nome, foi a síntese de quatro gerações de uma família cuja história se confunde com a do Estado. Por Djalma Cavalcante

António de Alcântara Machado é paulistano e paulista a começar pelo nome. Ele não era Antônio nem Antonio, era António, com acento agudo, exatamente como a gente bandeirante pronuncia esse substantivo próprio. E essa foi uma decisão sua, consciente, tomada na precoce maturidade da adolescência, pois ele foi registrado Antonio.

Ser paulistano e paulista é uma característica essencial da pessoa e da obra de António. Tudo o que ele escreveu em termos de prosa de ficção (*Brás, Bexiga e Barra Funda*, *Laranja da China*, *Mana Maria*, *Capitão Bernini* e diversos contos avulsos), mais do que ambientado em São Paulo, transpira o desvario da paulicéia. Seus personagens são figuras que só podem ser encontradas nas ruas, quase sempre umedecidas pela garoa da cidade que, nos anos 20, passava de vila a metrópole.

Nesse sentido, António foi um autêntico bandeirante: desbravou um campo até então virgem de papel e tinta. Nenhum escritor havia desnudado São Paulo, expondo-a à orgia do prazer literário dos brasileiros.

O baianíssimo Jorge Amado, em 1936, testemunhou esse fato escrevendo: "Parece que estou abusando da expressão *escritor paulista*. Mas não acho adjetivo melhor para esse contista. Sentido universal, sentido do brasileiro, seus contos têm. Mas têm antes de tudo um sentido, uma marca paulista. Foi ele o que de melhor São Paulo deu para as nossas letras nesses últimos anos".

O paulistanismo de António ia de Anchieta à industrialização, de João Ramalho ao seu imortal menino morto, o Gaetaninho que atropelou um bonde em um dos contos do *Brás, Bexiga e Barra Funda*.

Refletindo sobre a história de António, me sinto obrigado a concluir que não poderia ser diferente: ele tinha de respirar e transpirar paulistaneidade. Tudo começou com Antonio d'Oliveira, companheiro de Martim Afonso em 1532. Juntos fundaram a vila de Piratininga que, transportada ao longo do tempo, primeiro em carro-de-boi e depois em maria-fumaça, transformou-se na São Paulo que António herdou e amou. Seu bisavô, o brigadeiro José Joaquim, paulistano que defendeu o Brasil pelas armas e pela diplomacia, um dia lançou âncora na mal iluminada cidade de São Paulo e se pôs a escrever sobre a história e a geografia iluminando o saber sobre a sua terra natal. Brazilio Machado, avô de António, virou estátua e nome de rua como reconhecimento à sua capacidade de exaltar São Paulo e sua gente. E o pai, José de Alcântara Machado, legislou como vereador, deputado e senador, fazendo maior e melhor sua cidade e seu Estado, além de ter sido professor e diretor da velha academia do largo de São Francisco, o mais tradicional instituto universitário da história brasileira.

O peso dessa tradição foi sustentado por António. Mais que sustentá-lo, António, orgulhosamente, o portava e exibia em cada linha que escreveu, em cada situação que viveu. Mesmo na derrota de São Paulo, testemunha que foi do ato da rendição paulista em 32, António ostentava o peso de ser paulista qual uma bandeira: ele sabia que os ventos mudam e, logo, o estandarte tricolor voltaria a tremular na locomotiva paulista e esta continuaria a puxar a composição chamada Brasil.

Outra herança de seus ancestrais foi a incondicional defesa da liberdade de expressão. Não é possível identificar com precisão a cor política de António, mas é certo que ele defendia o direito de cada um ter a sua.

Lendo suas obras e a infinidade de artigos que escreveu para a imprensa, a uma conclusão podemos chegar sem medo de errar: António foi um homem, ao mesmo tempo do seu tempo e do futuro e, para sê-lo, jamais esqueceu o passado.

Abaixo, comício pré-Revolução Constitucionalista de 1932 na praça da Sé: o escritor estava lá

FOTO DEPARTAMENTO DE ICONOGRAFIA MUNICIPAL

Sua crítica anterior à "imoralidade" estética de gêneros como a revista e a burleta se transmuda, em pouco tempo, no reconhecimento de que um valor próprio se encontra ali. Entra em ação o programa primitivista da vanguarda modernista. Passa a ser modelar nessa fase qualquer teatralidade que nos enraize numa tradição local. A admiração pelos improvisos cênicos do Padre Anchieta decorre dessa idealização. Quando fala do nosso "primeiro dramaturgo", ele parece vislumbrar a imagem de uma multidão reunida para uma festa com dimensão moralizante, em que o "Apóstolo satirizava os vícios dos viventinos cristãos e não-cristãos".

Uma perspectiva civilizadora com alcance patético e satírico. Desses últimos aspectos advém também sua ampla admiração pelo palhaço Piolim, com suas "pantomimas, deliciosamente ingênuas, estupendas, brasileiras até ali". A promessa de autonomia do artista, sua liberdade sem restrições e vagueza, essa "inocência cultivada" que tanto encantou os modernistas: as cenas de Piolim tinham a aparência de coisa "informe". Importava seu jeito de "criação verdadeira", o fato de ser uma "determinação inconsciente da personalidade".

Foi com Piolim que Alcântara Machado reconheceu virtudes na desordem, ainda que não tivesse procurado relacionar a aparente informalidade com os rigorosos procedimentos técnicos de construção que todo bom palhaço exercita até incorporá-los como seus. Piolim era sobretudo um símbolo de bagunça feliz, o que parecia resolver muitas contradições estéticas e nos atualizar com a vanguarda européia. O novo teatro brasileiro por nascer, seguindo o mesmo raciocínio, estaria "aí na macumba, no sertão, nos porões, nos fandangos, nas cheganças, em todos os lugares e em todas as festanças onde o povinho se reúne e fala os desejos e os sentimentos que tem. É o teatro bagunça, o teatro brasileiro. (...) Ora o que ele (teatro europeu) procura é o informe que nós somos. Não saímos até hoje do princípio. E o princípio é a farsa popular, anônima, grosseira".

Em boa parte o primitivismo da vanguarda paulista procurou resolver o impasse da representação brasileira pela mitificação da liberdade comunitária pré-burguesa. Pode ser comparado ao agrarismo esclarecido que existia no ideário do Partido Democrático, aliança entre elites cafeeiras e classes médias.

A bem da verdade, essa saída festiva e essa idealização da comunhão e da "bagunça" podem conter um componente autoritário, tanto no sentido da procura de uma matriz arcaica e tradicional que autorize o presente, quanto no sentido de uma celebração que impõe pela dança a dissolução imediata dos campos de problemas (inclusive dos antagonismos sociais). Basta verificar certos exemplos na história posterior do teatro brasileiro.

Por outro lado, tal aposta modernista na teatralidade popular, contém um aspecto de superação que ainda está para ser desenvolvido pelo nosso teatro. Seu fundamento mais progressista é a exigência de uma prática viva, voltada para o aqui e agora da sociedade.

Foi o olhar interessado na comicidade reflexiva, nas conquistas da encenação moderna, nos detalhes característicos das relações sociais, além de sua habilidade em se contradizer, que o tornaram um dos nossos mais inteligentes homens de teatro. Quando morreu o ator Leopoldo Fróes, Alcântara Machado aproveitou para lamentar o atraso de todo um jeito individualista de se praticar teatro no Brasil: "Morreu em 1932 absolutamente alheio ao teatro novo que a guerra formou. Nunca demonstrou perceber a função socializante do teatro".

Ele próprio, que não pôde viver a década na inteireza, que morreu moço demais, não teve tempo de motivar mais gente com suas lutas. Mário de Andrade, que conhecia suas inquietações, disse em carta que "as tradições escravizavam o António". Daí talvez a urgência libertária de escritos atualíssimos, que vibram com esperança revolucionária, como na seguinte frase: "A literatura dramática é por tudo isso aquela no Brasil que mais necessita de sangue novo e bolchevista".

Ao lado, Luigi Pirandello. Em 1923, Alcântara Machado assiste a *Seis Personagens à Procura de um Autor* e identifica na peça a principal referência de forma a ser imitada pelo teatro brasileiro: a capacidade de "resumir o estado de espírito atual, feito de incertezas, de contrastes, de hesitações, de arranques e descaídas"

FOTO REPRODUÇÃO/AE

O Que e Quando

No dia 25 de maio, a Comissão Organizadora do Centenário do Nascimento de António de Alcântara Machado inaugura para convidados a exposição *Novelas Paulistanas: Redescobrindo António de Alcântara Machado* no Memorial do Imigrante (rua Visconde de Parnaíba, 1.316, Brás, São Paulo, tel. 0++/11/6692-2497). A mostra será aberta ao público no dia 6 de junho e se estenderá até 5 de agosto (terça a quinta, das 10h às 17h; sextas e sábados, das 10h às 20h; domingos, das 10h às 18h). Ingressos: R$ 1,50 (estudantes) e R$ 3. Gratuito para pessoas acima de 65 anos.
Também no dia 25 serão lançados a biografia *António... Paulistano e Brasileiro*, de Djalma Cavalcante, professor-doutor de Antropologia da Universidade de Roma, e *Prosa de Ficção*, o primeiro dos sete volumes das *Obras Completas de António de Alcântara Machado* que estão sendo organizados por Djalma Cavalcante e a professora Cecília de Lara. Posteriormente, a comissão editará também, com o patrocínio da Votorantim, edições fac-similares de *Pathé-Baby* (impressões de viagem), *Brás, Bexiga e Barra Funda* (contos) e *Laranja da China* (contos). Os volumes, em edição limitada, não serão comercializados, sendo distribuídos gratuitamente para bibliotecas públicas e agentes culturais

A companhia norte-americana Pilobolus Dance Theatre volta ao Brasil com a mistura de força física, bom humor e criação coletiva que marcou sua história de 30 anos

Por Adriana Pavlova

A diversão acrobática

Eles marcaram seu nome na história da coreografia do século 20 como sinônimo de uma dança acrobática repleta de poesia visual e muito humor, capaz de agradar adultos e crianças. Não é à-toa que, às vésperas dos 30 anos de idade, o Pilobolus Dance Theatre continua atraindo fãs por onde passa: pessoas que desejam, antes de mais nada, se divertir com um espetáculo de dança. Até o surgimento desses americanos, pouca gente supunha que acrobacia também rimava com movimentos de dança. E depois deles, todo o mundo passou a acreditar que as ousadias atléticas de ginastas podem virar belas coreografias, às vezes embaladas por pequenas histórias e outras simplesmente bonitas de ver.

É essa eficiente e, ao mesmo tempo, mágica mistura promovida por seis bailarinos que desembarca neste mês de novo no Brasil, depois da temporada de 1997. Para a nova turnê, que inclui Rio, São Paulo, Porto Alegre, Brasília, Belo Horizonte e Ribeirão Preto, o Pilobolus traz uma versão recente de seu passeio lírico por imagens poéticas embaladas por movimentos desafiadores. São quatro peças pinçadas do repertório mais atual da companhia, que em três décadas conta com mais de 80 obras.

"As pessoas que nos viram apenas uma vez na vida, ao assistirem a um trabalho novo do Pilobolus, conseguem reconhecer nosso estilo no ato", diz Michael Tracy, um dos coreógrafos-fundadores da compa-

FOTOS DIVULGAÇÃO

Duo em uma coreografia do Pilobolus: às vezes, apenas bonito de ver

Ao lado e na pág. oposta, movimentos de uma dança que alia a ginástica com o abstracionismo e a reflexão artística que não evita temas mais pesados como a guerra, mas nunca com sofrimento ou dor

nhia, ao lado de Jonathan Wolken, Alison Chase e Robert Barnett. "Nos primeiros anos, o trabalho era muito acrobático, tanto que o público nos chamava de ginastas. E hoje, de alguma forma, há sinais desse passado, com o abstracionismo dos temas e a permanência do trabalho de ginástica. Mas agora há também um lado mais psicológico, uma reflexão artística da nossa vida, da vida da companhia, do nosso país e até do mundo."

No palco, em dois atos, os bailarinos surgem em formações diferentes: há solos, duos e até um sexteto. Na primeira parte do programa da turnê brasileira serão apresentadas três coreografias: *Atoplexy* (uma crítica ora tensa, ora bem-humorada à sociedade americana), *Femme Noire* (um solo feminino cômico), *Gnomen* (um quarteto masculino que faz alusão ao passado dos coreógrafos e, ao mesmo tempo, serve como tributo a um dos antigos bailarinos, que morreu). No segundo ato, toda a companhia participa de *Selection*. "É uma peça feita há dois anos, que tem um senso de humor muito grande, mas também um lado pesado", diz Tracy. "A história se passa durante a Segunda Guerra Mundial, quando um grupo de artistas formado por músicos, atores e bailarinos se refugia numa pequena cidade. A peça fala sobre a difícil experiência de sobreviver na guerra. É, obviamente, um trabalho para adultos, que segue nossa proposta reflexiva atual."

Mas a reflexão psicológica orquestrada pelo Pilobolus não tem nada que rime com sofrimento ou dor. Em cena, os bailarinos carregam a bandeira da felicidade embalada por movimentos que, mesmo arriscados ou desafiadores coreograficamente, nunca deixam um gosto amargo. O Pilobolus não tem nenhum traço da dança intelectual dos anos 90, que encontrou na Europa seu terreno ideal e em criadores como os franceses Jérôme Bel e Xavier le Roy, seus filhos mais diletos. Nada disso. A dança do Pilobolus é construída com base na idéia de mostrar ao público o que ele quer ver para se divertir.

"Trabalhamos duro para que aquela experiência que oferecemos ao público seja única. O mais importante é que sempre queremos buscar algo novo para aprender melhor sobre as nossas vidas, dividindo a reflexão com o público, envolvendo-o com o nosso senso de humor e com a nossa habilidade para inventar", diz Tracy. "Nem todas as nossas coreografias transbordam em humor porque acreditamos que há formas de tocar o público sem precisar fazer graça. Mas também não creio que ninguém precise mostrar cenas pesadas ou feias para que a platéia reflita sobre a vida."

Já o bailarino Matt Kent tem uma explicação mais simples para a razão do culto às coreografias do Pilobolus: "O que fazemos no palco não requer uma preparação intelectual da platéia ou um vocabulário estético, como acontece no balé clássico. Tentamos falar de coisas que todo mundo conhece, ou seja, fazer comentários sobre temas universais. Além disso, os movimentos são bonitos".

Nessa brincadeira criativa, os bailarinos não têm necessariamente (ou precisam ter) formação original em dança. São profissionais como Matt Kent, que até entrar no Pilobolus, há cinco anos, nunca tinha dançado, mas já tinha feito lutas marciais, jogado futebol e trabalhado como músico. Ele, assim como todos os outros cinco bailarinos, participa de todas as etapas de criação dos movimentos. "Quando eu vi o Pilobolus pela primeira vez, pensei que isso era algo que eu podia fazer, porque não é dança técnica, mas um tipo de aventura. Eu adoro trabalhar com eles, mas não posso dizer que é fácil lidar com quatro coreógrafos ao mesmo tempo. Às vezes eles não concordam, e aí é duro. Requer muita disciplina e muito desprendimento. Não dá, por exemplo, para aprender todos os movimentos muito rápido, porque eles fazem muitas mudanças sempre, discordam, revêem. O segredo é prestar muita atenção, tentando entender tudo que cada um tem a dizer, mas também ser um livre pensador, uma vez que há liberdade de escolha e possibilidade de colaboração direta com os coreógrafos."

Esse estilo comunitário do Pilobolus vem desde a origem da companhia, nos anos 70, quando três amigos de colégio da Nova Inglaterra, muito bons em atletismo e animados com as aulas de composição coreográfica, decidiram montar uma companhia de dança, na qual todos fariam tudo – coreografia, cenário, figurino e, é claro, o trabalho de intérpretes. Para que ficasse mais fácil, arregimentaram mais três colegas e foram morar juntos, numa comunidade, bem distante da cidade. Uns se foram, outros vieram, o tempo passou, a fama chegou e, agora, o Pilobolus transformou aquele sonho de juventude num dos mais bem-sucedidos projetos da dança moderna americana. Em três décadas, a companhia exportou para o mundo sua dança atlética e ainda viu seu estilo influenciar grupos de diferentes partes do planeta, como o seu filhote mais famoso, o Momix (formado por um dos seus fundadores originais, Moses Pendleton).

Os líderes do Pilobolus até deixaram o interior e foram viver em Connecticut, um pouco mais perto de Nova York, para facilitar as idas e vindas do grupo pelo mundo, criaram desdobramentos como o Pilobolus Institute, onde o grupo dá aulas para todo o tipo de gente, e também uma outra companhia, o Pilobolus Too. Mas a companhia continua respeitando a sua estrutura original, com quatro homens e duas mulheres, e até hoje segue a proposta de criação coletiva dos tempos iniciais, com todos os quatro coreógrafos de sempre bolando juntos todos os movimentos de cena. Uma fórmula de sucesso que os brasileiros poderão conferir novamente. ■

Onde e Quando

Pilobolus Dance Theatre. Dias 5 e 6 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (pça. Floriano Peixoto s/nº, tel. 0++/21/544-2900), R$ 15 a R$ 80. Dias 8 a 10 no Teatro Municipal de São Paulo (pça. Ramos de Azevedo, s/nº, tel. 0++/11/223-3022), R$ 15 a R$ 80. Dias 11 e 12 no Teatro Pedro 2º, em Ribeirão Preto (rua Álvares Cabral, 370, tel. 0++/16/632-0757), R$ 10 a R$ 30. Dia 15 no Teatro Nacional Cláudio Santoro, em Brasília (Via N2, Anexo TNCS, Setor Cultural Norte, tel. 0++/61/325-6239/6240). Dia 17 no Palácio das Artes, em Belo Horizonte (av. Afonso Pena, 1.537, tel. 0++/31/3237-7234). Dia 19 no Teatro do Sesi, em Porto Alegre (av. Assis Brasil, 8.787, tel. 0++/51/347-8706). Preços definidos apenas em São Paulo, Rio e Ribeirão Preto

O novo flamenco de Canales

Bailarino espanhol é outra atração deste ano da série *Antares Dança 2001*

O Pilobolus inaugura no início deste mês a série *Antares Dança 2001*, que neste ano tem na programação uma seleção de peso do cenário internacional de dança, incluindo o Nederlands Dans Theater Iº, da Holanda, o Cullberg Ballet, da Suécia e a Batsheva, de Israel. Entre os dias 25 e 27 de maio, a série apresenta em São Paulo o Ballet Flamenco Antonio Canales, do bailarino que dá nome ao grupo. Sevilhano, Canales iniciou sua carreira no Ballet Nacional de España, onde chegou a solista. Mas em 1981, o bailarino daria início a uma faceta atípica para um profissional de flamenco, ao se transferir para Paris para uma colaboração com Maguy Marin, mestra do teatro-dança francês, com quem trabalhou na coreografia *Calambre*. Depois disso, Canales participou de galas ao lado de nomes como Rudolf Nureyev, Fernando Bujones e Sylvie Guillem, Patrick Dupond e Julio Bocca.

Em 1992, o bailarino montou a sua própria companhia, colecionando, a partir daí, inúmeros prêmios na Espanha. Na sua primeira visita ao Brasil, Canales apresentará *Torero*, em que representa um toureador viril e sensual, e também *A Corda y Tacón*. Em seguida, a temporada segue em turnê para Belo Horizonte (dia 30, no Palácio das Artes) e, em junho, para o Rio de Janeiro, Belém, Brasília, Porto Alegre, Joinville, Salvador e Ribeirão Preto. – AP

Abaixo, Antonio Canales em cena de *Torero*, o maior sucesso de sua companhia

NOTAS

A revolução nos palcos

Editada no Brasil a peça teatral *Mistério-Bufo*, do poeta russo Maiakovski, exemplo de literatura sobre uma trágica utopia. Por Jefferson Del Rios

Apresentada em Moscou, 1918, no 1º aniversário da tomada do poder pelos bolcheviques, quando se acreditava "arrebentar as portas dos céu" para que a classe operária chegasse à prosperidade e à justiça, *Mistério-Bufo*, do poeta Vladimir Maiakovski (1893-1930), peça que está sendo publicada no Brasil em edição bilíngüe pela editora Musa, é um talentoso arroubo voluntarista. Suas inovações formais e críticas virulentas aos burgueses teriam eco na dramaturgia de Oswald de Andrade. Resumidamente, a ação envolve, com ironia, os personagens "puros" (os burgueses) e os "impuros" (os revolucionários) diante do dilúvio-revolução na Terra. Há toda uma movimentação para se construir uma arca salvadora, que logo se transforma em microcosmo da realidade: reivindicações populares, golpes de Estado, formas de governo, exploração do trabalho. Em tom de paródia e sátira em ritmo acelerado, Maiakovski permitiu-se muitas audácias experimentais numa obra poética libertária, visualmente arrebatadora. Os personagens usam roupas circenses (reproduzidas na capa do livro) desenhadas pelo próprio escritor com as coloridas formas geométricas do construtivismo ou suprematismo (Maiakovski ajudou o pintor Kasimir Malevitch na redação do manifesto do movimento).

A publicação do texto no país é importante, mas pode confundir o leitor desavisado. Não é demérito. Mas o livro seria mais acessível se acompanhado de informações complementares à apresentação de Irene Machado, professora de Semiótica russa na PUC de São Paulo. Nos últimos anos, o teatro de Maiakovski só foi mostrado no Brasil em *O Percevejo*, direção de Luís Antônio Martinez Corrêa, no Rio de Janeiro.

Talvez ajude a leitura saber a história da peça. Obra premonitória, concebida um mês antes da Revolução de 1917, foi lida para um grupo de amigos, entre eles o artisticamente revolucionário diretor teatral Vsevolod Meyerhold. Maiakovski definiu-a como "a nossa grande Revolução, condensada em versos e em ação teatral. Mistério: aquilo que há de grande na Revolução. Bufo: aquilo que há nela de ridículo. Os versos de *Mistério-Bufo* são as epígrafes dos comícios, a gritaria das ruas, a linguagem dos jornais. A ação é o movimento da massa, o conflito de classes, a luta das idéias: miniatura do mundo entre as paredes do circo".

As dificuldades do autor na montagem da peça demonstram o perigoso instante de combate entre o velho e o novo, quando as forças estão equilibradas. A mentalidade czarista permeava parte da sociedade russa, e os soviéticos ocupavam o terreno numa situação de guerra civil entre "vermelhos" e "russos brancos". Os teatros estatais (dos atores aos funcionários) sabotaram o projeto mesmo tendo o apoio de Lunatchárski, influente comissário oficial para as artes. As sessões iniciais acabaram por acontecer em lugares alternativos, como uma sala de concertos. A crítica conservadora tachou o espetáculo de incompreensível. Por ironia, essa também era a opinião de alguns burocratas comunistas, como a supervisora dos espetáculos em São Petersburgo. Maiakovski reagiu propondo o "teatro voador", com atores jovens e o mínimo de material técnico, que saiu em excursão pela Rússia devorada pelos combates, pela fome e pelo tifo.

Acima, Maiakovski: arroubo voluntarista, experimentalismo e resistência entre os próprios revolucionários para montar a peça; na página oposta, capa da edição brasileira

FOTO KEYSTONE

Quando Meyerhold – um dos renovadores da linguagem cênica do século 20 – quis fazer nova montagem de *Mistério-Bufo* os opositores usaram artifícios ideológicos para dizer que o povo não entenderia. Imediatamente, Maiakovski, uma figura bonita e popular com sua vistosa camisa amarela, saiu pelos bairros cobertos de neve para ler o texto em sindicatos e reuniões populares. Não bastou. Convocou-se, então, a assembléia de representantes do Partido Comunista e de instituições culturais para ouvir, uma vez mais, a leitura da peça. O poeta descreveu a situação em sua autobiografia: "Abrindo caminho entre delongas, odes e estorvos burocráticos, obtusidade, represento a segunda variante de *Mistério-Bufo*".

Venceu. E o espetáculo foi apresentado oficialmente em 10 de maio de 1921 e esteve em cartaz até 7 de julho. A peça adquire assim um caráter simbólico. Poucas vezes revolução política e estética estiveram tão próximas. Os grandes artistas da Rússia deixaram-se levar pela voragem daqueles dias: Máximo Górki, Maiakovski, Meyerhold, Malevitch e o cineasta Serguei Eisenstein.

De libertária, a Revolução passou a autoritária. Com a morte de Lênin e eliminando Leon Trotsky, revolucionário implacável, mas culto, Stálin, o homem dos olhos amarelos, fez o resto a partir da década de 30. Um sonho que até a queda do Muro de Berlim custou a vida de vários desses criadores geniais que não seguiram o "Realismo Socialista", concreto e didático. Meyerhold tornou-se um suspeito em tempos perigosos pois era visto como um "formalista cosmopolita". Em contraposição ao Naturalismo linear, ele apresentava um teatro de discussões, dúvidas e críticas, com audaciosos recursos cenográficos não-figurativos. Um criador da dimensão dos alemães Piscator e Brecht, mas que, aos 66 anos foi acusado de trotskista e fuzilado em 1940. Eisenstein, profissional de teatro e o cineasta revolucionário dos grandes planos e enredos monumentais (*Encouraçado Potenkin*) teve de remontar filmes com desfechos impostos diretamente por Stálin. Morreu em 1948, aos 50 anos. Maiakovski, em 14 de abril de 1930, então com 36 anos, suicidou-se com um tiro no peito. As causas apontadas foram muitas e nunca ficaram totalmente esclarecidas: desilusão amorosa, política, ou mesmo o tratamento hostil que a ele era dispensado pelos chamados "escritores proletários".

Sorte teve o judeu-russo que, entre 1917 e 1918, deu sua contribuição "como comissário de artes plásticas" na cidade de Vitebsk. Em 1923, mudou-se para a França e foi ser, apenas, Marc Chagall.

A tecnologia do balé

Dança Brasil apresenta experiências com câmeras, computadores e até aparelhos de ultra-sonografia

Acima, Ronald Burchi em cena do espetáculo *When Gene Kelly Smiles*, **que está na mostra**

O Dança Brasil, mostra anual promovida pelo Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, chega neste mês à sua quinta edição com coreografias que exploram a aliança possível da dança com a tecnologia. Dessa vez, os bailarinos vão dividir a cena com câmeras de vídeo, telões, computadores e até aparelhos de ultra-sonografia. "A interatividade na arte é uma discussão absolutamente atual. Além disso, a produção coreográfica brasileira está descobrindo agora a aplicação das mídias tecnológicas", diz o curador Leonel Brum, que escolheu sete trabalhos representativos do tema, começando pelos dos cariocas Dani Lima e Paulo Mantuano, seguindo com a Cia. Nova Dança 4, de São Paulo; Evelin Moreira, da Bahia; a dupla belgo-brasileira de *performers* formada pela *videomaker* Roberta Marques e pelo bailarino Ronald Burchi; e a coreógrafa Ivani Santana, também de São Paulo.

A bailarina carioca Dani Lima vai aproveitar a gravidez de quase nove meses para explorar o tema da maternidade: com aparelhos de ultra-sonografia, mostrará ao vivo imagens da filha prestes a nascer. Ela dividirá o programa de estréia do Dança Brasil com Paulo Mantuano, seu antigo colega da Intrépida Trupe, que usará microcâmeras de vídeo e microfones presos ao seu corpo para criar movimentos embalados por registros de sua respiração, murmúrios, ruídos de deslocamento e sons do atrito com o chão.

Já Ivani Santana vai mostrar o resultado de uma pesquisa sobre softwares para dança, que já lhe valeu o título de mestra em Comunicação e Semiótica pela PUC de São Paulo. Nos espetáculos *Corpo Aberto* e *OP Era*, ela trabalha tanto com holografias quanto com softwares que projetam imagens, misturando os corpos reais com os virtuais.

Os espetáculos acontecem de 3 a 27 de maio, de quinta a domingo, às 19h30, no Centro Cultural Banco do Brasil, que fica na rua Primeiro de Março, 66, Centro, tel. 0++/21/3808-2020. Os ingressos custam R$ 10. – ADRIANA PAVLOVA

Cantoras dos Satyros

Letícia Coura e Adriana Capparelli cantam Boris Vian e Aldir Blanc

Boris Vian, o gentil surrealista francês que tocava trompete nas noites de Paris, é o inspirador da cantora Letícia Coura que – às quartas e quintas-feiras, às 21h30 – interpreta seus poemas e canções no Espaço dos Satyros, em São Paulo. Da Tijuca, Rio de Janeiro, Aldir Blanc motiva Adriana Capparelli, que, no mesmo local e hora, canta – às segundas e terças – preciosidades do compositor carioca em *O Pequeno Circo Íntimo*. São duas cantoras-atrizes de forte personalidade cênica na tradição dos cafés-concerto europeus. É esse espírito de boêmia intelectual que o grupo de teatro Os Satyros quer reviver até 31 de maio na Praça Roosevelt, 214, onde, em passado recente, o melhor da MPB estava no bar Baiúca e na boate Drink. As cantoras também estão em disco. Letícia – voz delicada e humor levemente melancólico – gravou *Bam Bam Bam* com músicas suas, de Pixinguinha e Lupicínio Rodrigues; em seguida fez *Letícia Coura Canta Boris Vian*, enfim a descoberta do poeta, dramaturgo e músico (1920-59) só conhecido no Brasil pela peça *Os Construtores do Império*. Espetáculo e disco acompanham a edição bilíngüe de *Poemas e Canções de Boris Vian* (Nankin Editorial, 120 págs. R$ 20). Em *O Pequeno Circo Íntimo*, Adriana Capparelli estabelece um clima sensual e provocador para o estilo "torturante bandaid" de Aldir Blanc. As duas estão ótimas e se completam. No palco, fica-se a um passo do sorriso sutil e a expressão sonhadora de Letícia e da sedução irônica de Adriana. Aconselha-se, então, tê-las em CD e vê-las ao vivo. E no teatro – de sexta a domingo – há um bom espetáculo de Os Satyros: *Retábulo da Avareza, Luxúria e Morte*, clássico espanhol de Valle-Inclán, direção de Rodolfo Garcia Vasquez e surpreendente atuação de Ivam Cabral. Letícia pontua a ação com voz e cavaquinho. – JEFFERSON DEL RIOS

Abaixo, Letícia Coura em cena, cantando Boris Vian

FOTOS DANIELLE ANA FUGLISTALLER/DIVULGAÇÃO / ROBERTO REITENBACH/DIVULGAÇÃO

INÚTIL POMPA E CIRCUNSTÂNCIA

Montagem de *Os Lusíadas* tem soluções cênicas muito mais mirabolantes que teatrais e representa o estertor de uma arte carcomida pelas benesses oficiais

Por Márcio Marciano

Acima, o exotismo das Índias observado, ao fundo, por Camões (Marat Descartes)

FOTO GUGA MELGAR/DIVULGAÇÃO

Em paradoxo apenas aparente, pode-se dizer que o espetáculo *Os Lusíadas* vale pelo que significa (o que é muito menos do que se tem dito que ele vale) e significa pelo que vale (o que é muito menos do que se tem dito que ele significa). A julgar pelos custos da produção e pela imodéstia de seus realizadores, *Os Lusíadas* tem o esplendor reluzente dos *trionfi* organizados pelos príncipes italianos da Renascença, época brilhante da restauração humanista.

Por trás da dispendiosa encenação da epopéia lusitana, esconde-se a intenção autoritária e pretensamente "civilizadora" de quem anda de mãos dadas com o poder e se imagina autorizado a expandir as próprias veleidades artísticas à custa do erário. Não mais do que isso é o que vemos em cena. Numa paráfrase infeliz dos propósitos renascentistas, o espetáculo procura afirmar o "homem como a medida de todas as coisas". Mas como encobrir o fato, cujo exemplo acabado se vê no palco, de que nos tempos que correm, o dinheiro é o pai de todas as medidas?

É preciso reconhecer: os incontáveis artistas que assinam a montagem se esforçam por traduzir para a linguagem cênica – diga-se, com soluções que resultam mais mirabolantes do que teatrais – o poema de Camões. Entretanto, o bombardeio estupefaciente de imagens erra o alvo. Após o impacto inicial gerado menos pela sugestão poética do que pela suntuosidade bem composta dos elementos cênicos – cenografia engenhosa, iluminação precisa e eficiente, indumentária requintada –, o público é imerso num torpor de encantamento, suspenso apenas quando a música altissonante irrompe como expressão de um poder enganosamente confiante em si mesmo.

Esse cortejo ininterrupto de iluminuras relega os cantos de Camões à função de provedor de exotismos. A narrativa que dá conta dos descaminhos venturosos de Vasco da Gama, como emblema da empreitada humanista nos alvores do capitalismo, é reduzida a uma cantilena exasperada e desprovida de sentido.

No início do grande *Poema da Raça*, Camões adverte o leitor de que não se prestará a descrever "vãs façanhas, fantásticas, mentirosas", mas que se pautará pela verdade dos fatos. Essa sensibilidade para as injunções da história (aliás, responsável direta pela sublimidade poética da narrativa camoniana) teima em se ausentar dessa encenação que prima por um "bom-gostismo" afeito a inspirações míticas e a deslumbres tecnológicos. De tal modo que ao espectador resta contemplar o desfile solene de deuses, ninfas e heróis cavalheirescos em desconexa trajetória.

Para aqueles que se empenham em acompanhar com generosa disposição as incansáveis evoluções do espetáculo, fica no ar a pergunta incômoda que já carrega em si a resposta melancólica: tanta pompa e circunstância para quê?

Assim como os príncipes renascentistas, que mascaravam a decadência com festivais encomendados para afirmar a idéia de triunfo e civilidade das cortes, a magnificência aparentemente despreocupada de *Os Lusíadas* representa o estertor de uma visão de arte carcomida

Os Lusíadas, baseado no texto de Luís Vaz de Camões. Adaptação de José Rubens Siqueira e direção de Iacov Hillel. Com Marat Descartes, Daniel Faleiros, Nilson Muniz, entre outros. Sala Estação das Artes, Estação Júlio Prestes (pça. Júlio Prestes s/nº, Centro, São Paulo, tel. 0++/11/3361-2379); quarta a sexta, às 20h30; sábado, às 18h e 21h; domingo, às 19h. Ingressos: R$ 15 a R$ 40. Até dia 27. Patrocínio: Petrobras Distribuidora

Os Espetáculos de Maio na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios (*)

	EM CENA	O ESPETÁCULO	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	PARA DESFRUTAR
TEATRO	**Cambaio**, de João Falcão (também diretor) e Adriana Falcão, com composições de Chico Buarque e Edu Lobo.	Dois homens – um cantor de fama instantânea e um cambista – têm em comum em seus sonhos a mesma mulher, e as relações desse triângulo amoroso estão envolvidas por uma atmosfera onírica. *Cambaio* é o nome do maior sucesso do pop star e significa trôpego, de pernas tortas e fracas.	Teatro do Sesc Vila Mariana (rua Pelotas, 141, Vila Mariana, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5080-3000).	Até 1/7. 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 10, R$ 15 e R$ 30.	Além de ser o que são como compositores, Chico e Edu criaram um dos mais belos musicais-balés do moderno teatro brasileiro: *O Grande Circo Místico* (1982). São ainda os autores de *O Corsário do Rei* (1985) e do balé *Dança da Meia-Lua* (1988).	Nas oito canções inéditas de Chico (letra) e Edu (música) com direção musical do cantor e compositor Lenine.	A sofisticada música de Edu Lobo. Seus discos conciliam exemplarmente o popular com as formas mais elaboradas da música de concerto.
TEATRO	**Filo 2001: Festival Internacional de Londrina – Por uma Cultura da Paz**.	Em sua programação, o festival conta com duas mostras de teatro e dança: uma internacional, com mais de 20 espetáculos latino-americanos, europeus e americanos, e outra nacional, a *Sul Mostra Teatro*, com montagens do Paraná (*na foto, cena de* **Vingança**, *da Cia. de Teatro Fase III*), Santa Catarina e Rio Grande do Sul.	Principalmente em locais alternativos e praças de Londrina, Paraná. Informações: www.filo.art.br.	De 1º a 31 de maio. Mostra internacional: R$ 15. *Sul Mostra Teatro*: R$ 10.	O Filo mostra tendências, culturas, a tradição popular e as novas linguagens. A versão atual traz de ótimos grupos quase anônimos dos Andes a Cia. Dario Fo e Franca Rama na segunda visita ao Brasil e a primeira depois de Fo receber o Prêmio Nobel de Literatura.	Nos grupos latino-americanos que raramente conseguem se apresentar no Brasil. Vozes urbanas e culturas indígenas de uma América desconhecida. A Espanha sempre surpreende, e nunca se deve perder o teatro da Polônia. Conferir o grupo da Turquia, país de boa tradição teatral.	Londrina é uma cidade agradável, e o Filo promove a integração dos visitantes com um cabaré musical com boas atrações todas as noites.
TEATRO	**Abajur Lilás**, de Plínio Marcos. Direção de Sérgio Ferrara. Com **Francarlos Reis, Ester Góes, Lavínia Pannunzio, Magali Biff** (*foto*) e Elder Fraga.	Três prostitutas entram em confronto com o homossexual que as explora. Este encontra seu abajur lilás quebrado e tenta descobrir quem fez isso. Essas mulheres têm diferentes idades e perspectivas de vida e passam por um penoso aprendizado de rebeldia.	TBC – Teatro Brasileiro de Comédia (rua Major Diogo, 315, Bela Vista, São Paulo, SP, 0++/11/3115-4622).	De 4/5 a 24/6. 6ª e sáb., às 21h30; dom., às 20h. R$ 12 (dom.) e R$ 15 (6ª e sáb.).	É um dos textos fortes de Plínio Marcos aos cuidados de um diretor com gosto por situações dramáticas-limite e de um elenco poderoso.	Na reflexão sobre a luta de classes que a peça não deixa de fazer, embora não se deva forçar explicações políticas para o dramaturgo, artista basicamente intuitivo.	*Navalha na Carne*, versão cinematográfica de 1969 da peça de Plínio Marcos com a extraordinária atriz Glauce Rocha. Em vídeo.
TEATRO	**Pret-à-porter 4**. Experimentos dramáticos coordenados pelo diretor Antunes Filho. Com **Adriana Patias, Juliana Galdino** (*foto*), Donizeti Mazonas, Suzan Damasceno, Gabriela Flores.	Três movimentos dramáticos independentes. No primeiro – **Ah, Come È Bella!** (*foto*) –, a residente de um asilo de velhos recebe a visita da jovem que viu nascer; no segundo – *Os Esbugalhados Olhos de Deus* –, há o encontro entre um homem e uma mulher (poderiam ser Jesus e Madalena); no terceiro – *Éter.n@mente* –, duas internautas marcam encontro em um cibercafé.	Teatro Sesc Anchieta – Hall de Convivência (rua Dr. Vila Nova, 245, Consolação, São Paulo, SP, 0++/11/234-3077).	Sáb., às 22h. R$ 10 e R$ 5.	São pequenas obras-primas da arte de representar sem artifícios. Intérpretes jovens procuram o verdadeiro pulso, a respiração sincera e não ansiosa do teatro.	Em como foram abolidos os efeitos de iluminação e em como a cenografia está reduzida ao essencial.	*Copenhagen*, de Michael Frayn, direção de Marco Antonio Rodrigues. Com Oswaldo Mendes, Carlos Palma e Selma Luchesi. Até 3/6 na sala Anchieta do mesmo teatro do Sesc.
TEATRO	**Antigo 1850**, criação da Companhia do Feijão sob a direção de Pedro Pires. Com **Andréia de Almeida, Camila Bolaffi, Einat Falbel** e **Gaion de Oliveira** (*foto*).	A vida nas periferias das cidades e interiores do Brasil desde o século 19 (razão do título desnecessariamente cifrado). Um grupo de narradores viaja pela história do Brasil para mostrar, de 1850 à atualidade, como vivem os miseráveis (agora chamados de "excluídos") do país. A questão socioeconômica é abordada pelo ângulo das relações humanas igualmente degradadas.	Centro Cultural São Paulo – Porão (rua Vergueiro, 1.000, Paraíso, São Paulo, SP, 0++/11/3277-3611).	Até 3/6. 6ª e sáb., às 21h30; dom., às 20h30. R$ 10.	É uma experiência de teatro reivindicativo sem lamúrias. Não é fácil, mas "os feijões" esperam manter o sentido de humor e poesia em suas criações.	Em como um tema tão vasto foi concentrado nos problemas de uma família. Na montagem do espetáculo, o elenco teve preparação de danças brasileiras.	O filme italiano *Feios, Sujos e Malvados* (1975), de Ettore Scola. Com Nino Manfredi e Maria Luisa Santella.
TEATRO	**O Ventre do Minotauro**, monólogo baseado em contos de Dalton Trevisan. Direção de Marcelo Marchioro. Com **Mario Schoemberger** (*foto*).	Pequenos acontecimentos cotidianos, ora grotescos, ora líricos, envolvem homens e mulheres solitários e suas manias e aventuras furtivas.	Teatro Crowne Plaza (rua Frei Caneca, 1.360, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/289-0985).	Até 26/5. 6ª e sáb., à meia-noite. R$ 15.	Dalton Trevisan resulta bem em teatro. O texto de *Polaquinha*, com direção de Ademar Guerra, foi um grande sucesso em Curitiba. O mesmo aconteceu com essa montagem, que esteve mais de um ano em cartaz.	No espetáculo ouve-se um narrador oculto ridicularizando os chatos da cidade. É a voz do próprio Trevisan, uma pessoa notoriamente reclusa.	O Crowne Plaza tem um bar discreto e confortável. Em casa, clássicos de Trevisan, como *O Vampiro de Curitiba* (Record, 112 págs., R$ 15).
TEATRO	**Estranho Amor**, texto e direção de Olayr Coan. Com **Walter Breda, Roque Malizia** (*foto*) e Eliana Guttman.	Inspirado no conto de Luigi Pirandello, base do filme *Kaos*, dos irmãos Taviani, a peça quer mostrar o relacionamento de pessoas que se amam e que resolvem questionar esse afeto de "forma nada convencional".	Teatro Maria Della Costa (rua Paim, 72, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/256-9115).	Até 1/7. 5ª a sáb., às 21h30; dom., às 19h. R$ 15 (5ª e 6ª), R$ 25 (sáb.) e R$ 20 (dom.).	Coan tem um bom histórico como ator, autor e diretor, e Walter Breda é um intérprete que sempre valoriza seus papéis.	No estreante Roque Malizia, revelação do Teatro Escola Célia Helena, e na cenografia de Guto Lacaz, artista multimídia cada vez mais envolvido com o teatro.	O belo filme *Kaos*, de Vittorio e Paolo Taviani, ambientado na paisagem da Sicília. Em vídeo.
TEATRO	**Cidades Invisíveis**, baseado no romance homônimo de Italo Calvino. Direção de Márcia Abujamra. Com **Walderez de Barros** e **Elias Andreato** (*foto*).	Dois mendigos que se julgam personagens históricos (o navegador veneziano Marco Polo e o imperador mongol Kublai Khan) discutem a cidade em que vivem – qualquer metrópole – e imaginam outras, tentando compreender a relação entre os habitantes e seu lugar repleto de problemas.	Teatro do Centro Cultural Banco do Brasil – São Paulo (rua Álvares Penteado, 112, Centro, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3113-3600).	Até 27/5. 5ª a sáb., às 19h30; dom., às 18h. R$ 15.	Calvino é um escritor dos impasses humanos e sociais da modernidade, e o que ele tem a dizer tem muito a ver com o drama da decadência precoce de São Paulo e o esforço que se faz para reverter esse processo.	Em até que ponto a audaciosa proposta da encenação consegue conciliar a poética do escritor italiano com a realidade paulistana que pretende refletir. O elenco inspira confiança.	Os filmes do cineasta Ugo Giorgetti sobre São Paulo (*Festa* e *Sábado*); um de Fellini, *Roma*, e a visão áspera de Paris de *Os Amantes de Pont-Neuf*, de Léos Carax, com Juliette Binoche. Em vídeo.
TEATRO	**Ovelhas Negras**, baseado em textos de Caio Fernando de Abreu. Direção de Pedro Cardillo e Cláudia Chapira. Com **Cesar Guirao** e **Eduardo Estrela** (*foto*).	Relatos em que o escritor gaúcho, falecido em 1996, revela as experiências de um viajante solitário na Europa, a vida em São Paulo e a volta à Porto Alegre natal, já vítima da Aids.	Centro Cultural São Paulo – Sala Paulo Emílio (rua Vergueiro, 1.000, Paraíso, São Paulo, SP, 0++/11/3277-3611).	De 16/5 a 14/6. 3ª a 5ª, às 21h30. R$ 10.	A literatura confessional de Caio Fernando teve rápida ressonância entre os leitores jovens ao refletir os sonhos e desencontros da geração que viveu a contracultura dos anos 70. Documento poético de uma época.	Em como, ao narrar conflitos existenciais, a linguagem do autor tem afinidades com a poesia de Ana Cristina Cesar e as letras de Raul Seixas.	Obras de Caio Fernando: *Morangos Mofados*, *Ovelhas Negras* e *Pequenas Epifanias*. Da geração que o sucedeu, *Música Anterior*, de Michel Laub, outro gaúcho que, por caminho diverso, observa os becos da vida.
DANÇA	**A Megera Domada**. Com o polonês Filipe Barnakiewicz, do Ballet de Stuttgart, as bailarinas Ana Botafogo e Cecília Kerche, além de Thiago Soares, André Valadão e Marcelo Misailidis e o Corpo de Baile e Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sob a direção geral de **Marcia Haydée** (*foto*).	Essa adaptação da comédia homônima de William Shakespeare tem coreografia do sul-africano John Cranko e música de Kurt-Heinz Stolze, *d'après* Domenico Scarlatti.	Teatro Municipal do Rio de Janeiro (praça Floriano, s/nº, Centro, Rio de Janeiro, RJ, 0++/21/544-2900).	Dias 18, 24 e 25, às 20h30; dias 19, 20 e 27, às 17h; dia 26, às 21h. Preço a definir.	Essa adaptação para o balé só foi vista uma vez antes no Brasil, em 1979, quando foi protagonizada pela própria Marcia Haydée no papel da abominável Catarina.	Na maneira como John Cranko transforma uma das mais ágeis comédias do dramaturgo inglês em um espetáculo de engenhosa criatividade e irresistível movimentação, a tal ponto que se torna desnecessária qualquer explicação da trama para a platéia.	A versão cinematográfica de *A Megera Domada* feita por Franco Zeffirelli em 1967, com a excelente atuação de Elizabeth Taylor e Richard Burton e a trilha sonora de Nino Rota. Em vídeo.

(*) *Com Redação*

FOTO BRUNO VEIGA/DIVULGAÇÃO / ELVIRA ALEGRE/DIVULGAÇÃO / JEFFERSON PANCIERI/DIVULGAÇÃO / PAQUITO/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / MARVEN/DIVULGAÇÃO / FABIANA MODESTO/DIVULGAÇÃO / JOÃO CALDAS/DIVULGAÇÃO / PEDRO CARDILLO/DIVULGAÇÃO / AXL JANSEN/DIVULGAÇÃO

UMBERTO EGO E GILBERTO GIDELEUZE

UMA DUPLA SUPER MAIS VELHA

POR CACO GALHARDO